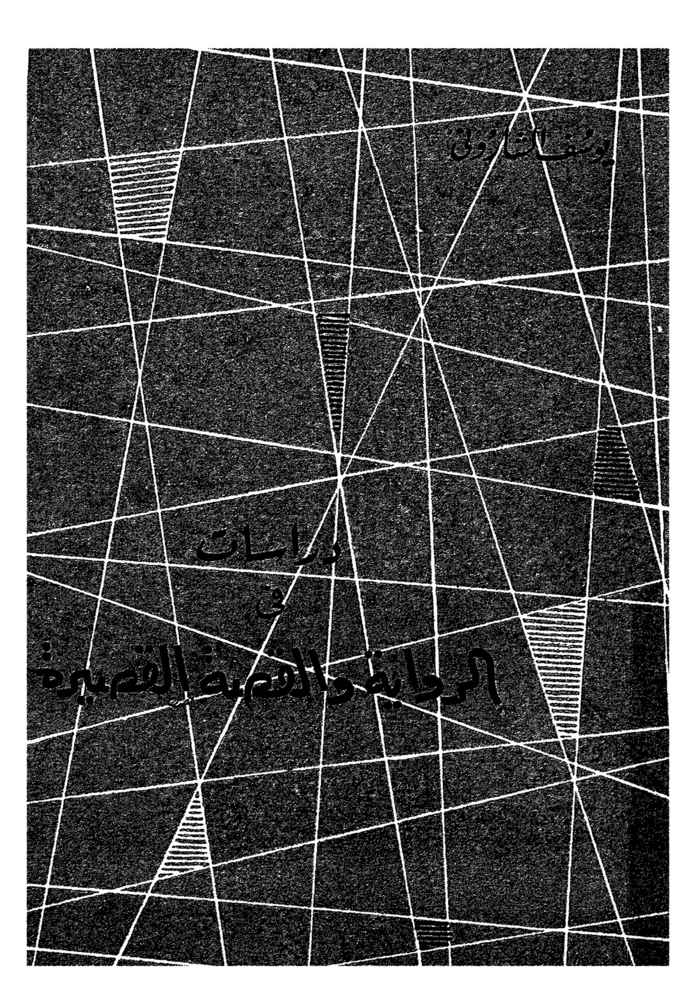

يوسف الشاروني
دراسات
في
الرواية والقصة القصيرة

# دراسات
# فى
# الرواية والقصة القصيرة

تأليف

يوسف الشارونى

ملتزمة الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

المطبعة الفنية الحديثة
٢٠ شارع [illegible] ت [illegible]

# دراسات
# فى
# الرواية والقصة القصيرة

# كلمـــة :

هذه مجموعة من الدراسات تتصل كلها بميدان القصة ، بعضها يتصل بأعمال روائية وبعضها يتصل بمجموعات قصصية ، ظهرت جميعها فى السنوات الأخيرة من حياتنا الأدبية ، وبتأمل هذه الدراسات وجدت أنها تتميز بميزتين :

أولا : أننى حرصت أن تدور هذه الدراسات — فيما يبدو — حول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، فهى — فيما عدا أعمال عدد قليل من الكتاب — إما أول أو ثانى عمل قصصى لصاحبه . ولئن كان لأصحاب بعض هذه الأعمال أسماء مشهورة فى عالم الكتابة ، إلا أنها شهرة فى غير الميدان القصصى ، ولذا فإن محاولاتهم القصصية محاولات أولى أيضاً . أما أغلب الدراسات فهى تدور حول الأعمال المبكرة للجيل الجديد فى ميدان الكتابة القصصية ، ولهذا فلقد كان من المتعذر استخدام المنهج المقارن على النحو المطبق فى كتابى السابق « دراسات فى الأدب العربى المعاصر » حيث تناول كتاباً لهم تاريخهم الأدبى الطويل فأمكن مقارنة العمل موضع الدراسة بأعمال الكاتب السابقة . أما العمل القصصى هنا فهو بداية يكاد ينحصر مجال الدراسة فيه ، إذ لا مجال لمقارنته بأعمال سابقة للكاتب نفسه . فهى

دراسات إذن تكشف عن اتجاهات الكتاب أكثر مما تكشف عن تطورهم .

ثانيا : إنني أومن بمذهب النقد المتكامل أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحية : من نواحيه الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية ... الخ ، وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك ، وإن كان العمل الفنى — وليس الناقد — يمكن أن يفرض تغلب أحد هذه النواحى على بقيتها ، فالقصة النفسية يمكن أن تغلب المنهج النفسى ، والقصة الاجتماعية تفرض المنهج الاجتماعى ... الخ ، ولكنى أعتقد أن العمل النقدى — كالعمل الفنى — كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية ... كان أكثر عمقاً .

أقول إننى مع إيمانى بهذا المذهب النقدى فإنه يبدو أن هذه الدراسات كانت أقرب إلى الدراسات التفسيرية مما هى إلى الدراسات التقييمية . أى أنها تكشف عن جوانب العمل الفنى وتتبع مساره ، ثم لا تفرض حكما معينا على القارىء بل تدع له أن يحكم بنفسه على العمل القصصى ، فهو منهج يدعو القارىء إلى المشاركة الإيجابية فى عملية النقد . وهذا المنهج مخالف لتراث هائل من النقد فى حياتنا الأدبية المعاصرة عود القارى على أن يقدم له الحكم الجاهز على قيمة

— • —

العمل الفنى دون أن يطلب منه بذل مجهود كبير من جانبه . ولهذا فإن القارىء الذى ألف هذه العادة سيزعجه كثيراً أن يفتقد الاحكام التقييمية فى تلك الدراسات ، وستزعجه هذه الدعوة غير المباشرة لأن يبذل من جانبه مجهوداً نقديا لتقييم العمل القصصى فى ضوء ما تكشف له من جوانب .



# المحتـــوى

# دراسات فى الرواية



# التطور الروائى عند نجيب محفوظ

فى التاريخ الأدبى لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو إدخال أنواع أدبية ، كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على إرساء هذه الأنواع الأدبية وإقرارها بحيث تصبح معترفاً بها . ولا يشذ تاريخنا الأدبى الحديث عن هذه القاعدة . ففى مجال القصة بمعناها الحديث نجد الرواد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبى فى لغتنا . ولئن كنا ننظر إلى كتاباتهم بمقياس اليوم فنجد أنه لا تتحقق فيها كل العناصر الفنية التى ننشدها ، فيجب ألا ننسى أنه كان لهم فضل الريادة . من هؤلاء الرواد المويلحى صاحب « حديث عيسى بن هشام » ومحمد حسين هيكل فى روايته « زينب » . كذلك نجد فى تلك الفترة ظهور أشخاص لهم نشاط موسوعى، ومحاولات فى جميع الأنواع الأدبية ، نجد مثلا المازنى والعقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية والمقالات النقدية .

وعندما قام هؤلاء الرواد بمهمتهم الجليلة أعقبهم جيل آخر ،

مهمته إرساء محاولات هؤلاء الرواد . وكان أفراده أكثر تخصصاً ، منهم من انصرف إلى النقد ومنهم من انصرف إلى الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح . فتوفيق الحكيم — وإن عالج الرواية والقصة القصيرة — إلا أن فنه الأول هو المسرح بلا جدال . ويحيى حقى — وإن عالج الدراسة الأدبية والرواية — إلا أن القصة القصيرة كانت أخصب ما أنتجه .

فى إثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذى أرسى بدوره دعائم الرواية المصرية ، وعبد طريقها نهائياً لمن يتلوه من أجيال . ولو رجعنا إلى شباب نجيب محفوظ نجد أنه قام بمحاولات يتلمس فيها طريقه الأدبى، فقد عالج الشعر فى مرحلة مبكرة من عمره ، وذلك على أثر تجربة عاطفية مر بها . ثم اتجه — بحكم دراسته — نحو الدراسات الفلسفية ، حتى أنه هم بتحضير رسالة للماجستير عن فلسفة الجمال ، غير أنه مالبث أن مر بأزمة إبداعية — إن صح القول — واجه فيها — على حد تعبيره — أخطر مرحلة فى حياته ، وفى ذلك يقول :

كنت أمسك بيد كتاباً فى الفلسفة ، وفى اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين . وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهنى فى نفس اللحظة التى يدخل فيها أبطال

القصص من الجانب الآخر . ووجدت نفسى فى صراع رهيب بين الأدب والفلسفة ... صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه ... وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن . ومرة واحدة قامت فى ذهنى مظاهرة من أبطال « أهل الكهف » الذين صورهم توفيق الحكيم ، والبوسطجى الذى رسمه يحيى حقى ، والفلاح الصغير الذى لا يعرف من الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبة على حافة الترعة فى رواية الأيام لطه حسين ، وأشخاص كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور ... كلهم كانوا يسيرون فى مظاهرة واحدة . وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم[١] .

ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ فى الموكب الأدبى حتى صار أحد الذين يتولون قيادته . وكانت ميزته الأولى أنه كاتب متطور فى تفكيره وأسلوبه ، يحاول دائماً أن يجدد نفسه وأن يكتشف كل يوم عالمه المتغير .

بدأ محاولاته الأدبية بالقصة القصيرة ثم وجد أنها تضيق عن استيعاب تجربته الفنية ، فهجرها كما هجر الدراسات الفلسفية من قبل ،

---

(١) حديث بمجلة الإذاعة ؛ القاهرة ، ٢١ ديسمبر ١٩٥٧ .

ليقوم برحلته فى عالم الرواية ، وقد عبر عن ذلك بقوله : فى الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة ، وفيها نجد التحليل والنقد كما فى المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكى كما فى المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعرى والخيال الشعرى إن وجد الاستعداد لهما كما فى الشعر . بل إن فى الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما . وبينما نجد فى كل شكل فنى مجالا محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه ، فإن الرواية لا حدود تحدها . . فهى شكل فنى لا نظير له[1] .

وهكذا كتب رواياته الثلاث الأولى وهى « عبث الأقدار » ( عام ١٩٣٩ ) ثم رادوبيس ( عام ١٩٤٣ ) ثم كفاح طيبة ( عام ١٩٤٤ ) . وكلها روايات تاريخية استلهم فيها التاريخ الفرعونى بالذات .

وكان فى ذلك متأثراً بالتيار القومى الفرعونى الذى اتجه إليه كثير من المصريين فى ذلك الوقت كرد فعل للنفوذ البريطانى . وكانت الرواية الأخيرة تتناول قصة كفاح الشعب المصرى ضد احتلال الهكسوس ، وكأنما نجيب محفوظ يذكر بذلك الشعب

(١) مجلة الآداب ، بيروت ، يونية ١٩٦٠ ، ص ١٨ .

المصرى بما فعله أجدادهم من قبل مع احتلال مماثل . وهكذا نجد أن نجيب محفوظ — حتى مرحلة إنتاجه المبكر حيث كان لا يزال خاضعاً لعوامل رومانسية ـ نجده لا يكتب لمجرد الفن. فمجرد استلهام رواياته للتاريخ الفرعونى كان دلالة على أن نجيب محفوظ يتخذ موقفاً مما يحدث فى وطنه .

وكانت قصة « كفاح طيبة » إيذانا بانتهاء المرحلة الأولى من حياة نجيب محفوظ الأدبية وبداية مرحلة أخرى . . فنشر فى العام التالى ( عام ١٩٤٥) روايته « القاهرة الجديدة » . وواضح أن عنوان « القاهرة الجديدة » إنما وضع فى مقابل « مصر القديمة » التى كان نجيب محفوظ يولى وجهه نحوها من قبل . وإن كانت تعنى من ناحية أخرى أنه تناول فيها حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة فى القاهرة . . وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية فى رحاب التاريخ لتبدأ فى أحياء القاهرة حديثها ثم قديمها ، انتهت رحلته من الزمان الماضى لتبدأ فى المكان الحاضر . وكانت هذه المرحلة تتميز عن سابقتها بالروح النقدية وإتقان الصنعة الروائية شيئاً فشيئاً حتى تتضح فى « بداية ونهاية » ثم تبلغ ذروتها فى ثلاثية « بين القصرين » آخر أعمال هذه المرحلة ، وهى الرواية التى زواج فيها بين الرواية

التاريخية والاجتماعية ، إذ تناول فيها ثلاثة أجيال من حياة إحدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهى بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وكأنما نحن بإزاء رجعة إلى المرحلة الأولى مع عدم التخلى عن الاتجاه الذى ساد فى المرحلة الثانية .

ويتميز الفن الروائى عند نجيب محفوظ فى هذه المرحلة بالنقاط الآتية : ـــ

أولا : من ناحية القالب القصصى نجد أنه يسير على نهج القالب القصصى للأدب الأوربى فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وهو القالب الذى اعتنق بعض مؤلفيه المدرسة الواقعية واعتنق البعض الآخر المدرسة الطبيعية . فنحن نجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات قد يبرز أحدها باعتباره بطلا للقصة لكنه لا ينفرد بهذه البطولة بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم فى البطل ويتأثرون به ويفرد لهم المؤلف فصولا بأكملها . وهذا الضرب من القصص نجده مثلا عند ديكنز وتولستوى وزولا ، حيث يعرض المؤلف لحادث ، ثم يتركه فى الفصل الذى يليه ليعرض لحادث آخر ، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عاد إلى موضوع حديثه فى الفصل الأول . وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها فى نسيج متماسك .

ثانياً : كان الأثر الذى يتركه نجيب محفوظ فى نفوس قرائه بعد قراءة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته ، وقد يحدث لهم — بعد فوات الوقت — تغير فجائى ، تكون نتيجته أنهم يدفعون ثمنه فادحاً قد يكون حياتهم نفسها . نجد هذا قد حدث لكامل رؤية لاظ بطل السراب ؛ ولعباس الحلو أحد أبطال زقاق المدق ، ولحسنين أحد أفراد أسرة بداية ونهاية . ويعلل نجيب محفوظ هذا بقوله :

لقد كتبت كل القصص فى ظل عهود كان التفاؤل فيها يعتبر نوعاً من التخدير والرضا بالواقع . ونهايات قصصى الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن .. إن فيها حثاً على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه.. قد ينتحر البطل ، ولكن لماذا انتحر[١] .

كما يقول عن زقاق المدق : إن هذه الرواية قد كتبت فى فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس ، فاستدعى الصدق إخراج هذه الصورة . ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كل شخص فى الزقاق كان يحاول تحسين حياته على قدر طاقته فى حدود ظروفه البالغة السوء . وتخفيف النظر بلون وردى خيالى كان يعتبر نوعا من

(١) الحديث السابق بمجلة الاذاعة .

التخدير والخيانة ، وتثبيط الهمم ، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع[١] .

كما فسر مايسود بعض شخصياته من انحلال خلقى بقوله : كنت أستغل الشذوذ الجنسى فى ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسى فى العهد البائد .. فى السياسة مثلا كانت بعض مواد النجاح أو أهمها للشباب الناشىء هى القرابة ، الانتهازية ، الرشوة ، . . ثم انتهازية الجمال سواء كان فى الذكر أو الأنثى . لهذا كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة ، وكانت مهمتى هى الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله[٢] .

ثالثاً : كان الاهتمام بالتفاصيل هو العنصر الغالب على أسلوب تلك الروايات . وقد بلغ الاهتمام بهـذه التفاصيل ذروته فى ثلاثية بين القصرين، حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحيـاة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلى فى بعض الصفحات درجة الإملال . وهذه هى طريقة

(١) الكاتب والطبقة التى يعبر عنها، مجلة روز اليوسف ، القاهرة ، ١٤ أكتوبر ١٩٥٧ .

(٢) ابراهيم الوردانى ، رحلة فى رأس نجيب محفوظ ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩ أبريل ١٩٦٠ ، ص ٢٠ .

المدرسة الواقعية التى تلجأ إليها حتى يتم لها مايعرف فى الأعمال الأدبية بعملية « الإيهام بالواقع » . يقول نجيب محفوظ « وأكثر التفاصيل فى القصص صناعة ومكر لإيهام القارىء بأن ما يقرؤه حقيقة لاخيال إذ أنه يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيـل المتصلة به ، وكلما دقت كان القارىء أسرع إلى تصديقها »[1] .

رابعاً : إن الطبقة الوسطى كانت هى البيئة الاجتماعية التى تناولها نجيب محفوظ فى راوياته سواء التى تعيش فى أحياء القاهرة الجديدة أو فى أحيائها القديمة . كما كانت القاهرة هى البيئة المكانية التى يتحرك فيها أبطاله . وقد عبر نجيب محفوظ عما يضطرم فى هـذه الطبقة من أقصى يمينها إلى أقصى يسارها وعن الحرص والحذر الذى يتسم به موقف بعض أفرادها والحياد الدقيق الذى يتسم به موقف البعض الآخر .

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثيته اتضح له أنه لو كتب بهذا الأسلوب فإنه سيكرر نفسه لا محالة . فالأسلوب الأدبى كالمنجم ، على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره حين يحس أنه قد استنفد ما فيه ، وإلا فلن يستخرج إلا التراب ، بهذا أنقذ نجيب

(١) مجلة الآداب ، بيروت ، يونية ١٩٦٠ ، ص ٢٠ .

محفوظ نفسه من خطر التكرار مستفيداً من تجربته الفنية السابقة وما بلغه من عمر يتيح له أن يصل إلى مرحلته الأدبية الجديدة التي كان قد أشرف عليها .

ولئن كان انتقال نجيب محفوظ من مرحلة الرواية التاريخية الفرعونية إلى مرحلة الرواية الاجتماعية المعاصرة قد تم دون معاناة لحظة من لحظات التأزم ، فإن انتقاله إلى مرحلته الأدبية الثالثة — مرحلة الواقعية الجديدة على حد تعبيره — جاء نتيجة أزمة مر بها أشبه بتلك التي سبق أن مر بها عندما ترجح بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية . وقد تضافرت هذه المرة عوامل خاصة بتطوره الفني — كما ذكرنا — مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصرى يمر بها ، ولهذا لم تكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده ، بل أزمة كل فنان وأديب كان فنه وأدبه يتجه نحو نقد المجتمع المنحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ . وفى هذا يقول نجيب محفوظ :

الواقع أننى انتهيت من كتابة الثلاثية فى أبريل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة بأقل من ثلاثة أشهر ، وكانت سلسلة كتبى محاولات لتحليل المجتمع القديم ونقده . فلما انهار ذلك المجتمع وجدت نفسى فى موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها فى عمله ، فالفن بعد الثورة

— أى ثورة — يجب أن يتغير عما كان قبلها ، ولو أننى واصلت نقد المجتمع القديم كما يفعل بعض الزملاء لكررت نفسى ولكررتها أيضاً بلا حماس[1] .

وهكذا تكونت أزمة نجيب محفوظ بحثاً عن أسلوب جديد ومضمون جديد وأعلن قائلا : إن الظروف التى دفعتنى إلى الكتابة قد تغيرت من أساسها ونتيجة لذلك شعرت بفراغ ، لعله مؤقت، ولعله نوع من الاستجمام والاستيعاب لأسلوب جديد فى الكتابة ، ولعله النهاية[2] .

ولكنها لم تكن النهاية ، فقد بدأ يتلمس الطريقة الجديدة قائلا : أنا الآن فى حالة تدبر واستيعاب .. ولا أعرف متى أعود إلى الكتابة . ولكن عندما أستأنف الكتابة لن أعود إلى الواقعية مرة أخرى ، لقد مللت هذا اللون من الكتابة ، وتكفينى أطنان الواقعية التى شحنتها فى رواياتى . إننى أشعر بتطور فى أعماقى ، وسوف ينتهى هذا التطور حتما بطريقة جديدة فى الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمى الكوبيا وأوراق العرائض مرة أخرى[3] .

(١) المساء الأسبوعى ، القاهرة ، ٢١ أكتوبر ١٩٦٢ .
(٢) المساء ، القاهرة ، ٥ فبراير ١٩٥٨ .
(٣) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التي مر بها نجيب محفوظ تلك المرحلة التي بدأها بقصة « أولاد حارتنا » . هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ .. وهي واقعية لا تحتاج إطلاقاً لمميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة ، بل هي تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل ، وهي تطور في الأسلوب والمضمون معاً .

وقد عرف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله : الواقعية التقليدية أساسها الحياة ، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات ، وتبدأ القصة وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها . أما في الواقعية الجديدة فالباعث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها . فأنا أعبر عن المعاني الفكرية بمظهر واقعي تماماً[1] .

معنى هذا الكلام أن واقعية نجيب محفوظ السابقة كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكري ، أما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكري

---

(١) حديث يقدمه أحمد عباس صالح ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩ مايو ١٩٦٢ .

يسبق الأحداث التى تعبر عنه . ولا شك أن الخبرة التى اكتسبها نجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية السابقة قد مكنت له النجاح فى مرحلته التالية ، ولولا تلك الخبرة لطغت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع فى معارك وهمية .

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل إلى واقعيته الجديدة إلا بعد أن مر بمرحلة الواقعية التقليدية . وكان المسئول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبى . فالرواية المعاصرة فى أوربا لم يقدر لها الظهور إلا بعد وجود تاريخ أدبى طويل وراءها ظهرت فيه مختلف أنواع المذاهب الأدبية . وما كان لنجيب محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية المعاصرة دون أن يكون وراءه فى فى تاريخنا الأدبى تلك الخطوات التى سبقت هذه الأساليب الجديدة . لهذا فقد خطا نجيب محفوظ — وجيله من الروائيين الآخرين — هذه الخطوات الضرورية الأولى ، ونجيب محفوظ على وعى بذلك فنراه يقول :

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف . ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى هذا الأسلوب . وقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط .. لقد اخترت الأسلوب الواقعى ، وكانت هذه

جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير مني . ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي . والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق . أما أنا فكنت متلهفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك . الأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسباً مع تجربتي وشخصي وزمني . وأحسست بأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد .

ثم يستطرد قائلا :

وأحب أن أشير إلى أن أسلوبي في رواية أولاد حارتنا أسلوب حديث لأن التجربة نفسها حديثة[1].

ومع ذلك فإن بذور الأسلوب الجديد التي كانت قد وجدت طريقها في الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ في مرحلته الأدبية السابقة ، سبق أن وجدت طريقها في رواية بداية ونهاية . . لا سيما عندما كان حسنين يخاطب نفسه قبل أن يقـــدم على الانتحار . كما ورد هذا الأسلوب في مواضع متفرقة من الثلاثية . ولكنه ، كما يقول نجيب محفوظ: في الثلاثية كنا نقدم جيلا وزماناً ومكاناً بلاقصة دراماتيكية،

---

(١) أحمد عباس صالح ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ .

فالتفاصيل فى هذه الحالة هدف جوهرى . ولقد اختفت هذه الظاهرة عندما تغير الهدف كما حصل فى أولاد حارتنا واللص والـكلاب والسمان والخريف ، ولهذا لم يعد لها ذلك الطول الذى سبق أن بلغ أقصاه فى الثلاثية .

* * *

وهكذا نجـــد نجيب محفوظ فناناً متطوراً متجدداً لا يعرف الوقوف .. ولعل من أكبر أسباب نجاحه — إلى جانب الهبة التى وهبها — أنه عرف طريقة ومضى فيه لا يشتت بصره وهج الشهرة ولا بريق المادة . فهذه الرهبنة الفنية التى عاشها هى التى تمده بأسباب النجاح فى العمل الذى انقطع له ، وهى رهبنة لاتعزله عن الحياة بحيث تجرده من معاناتها ولـكنها أيضاً تبعده عن أن ينغمر فيها بحيث تشغله عن التأمل فيها والتعبير عنها .

وهو يقارن نفسه بإرنست هيمنجواى فيقول إنه كان يعيش حياته ثم ينقلها بتفاصيلها للناس . . التجربة التى يفتقدها يبحث عنها ويطير إليها فى أى مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها ، أما أنا فالـكتابة بالنسبة لى عملية تعذيب تمزق أعصابى . فعملى الحـكومى يستغرق معظم النهار . . وفى الليل أمسك القـلم الـكوبيا . وأظل

أكتب ساعتين على الأكثر ثم لا أطيق . ويسمى الناس ما أكتبا أدباً فقط . أما أنا فأسميه أدب موظفين[١] .

ولا شك أن نجيب محفوظ قد ناقش نفسه كثيراً وناقش موقفا كثيراً وعبر لنا عن هـذا النقاش فى السكرية . فهو ما يزال الفنان القلق الذى لا يعرف هل تراه كسب أم خسر من هذه الحياة الأدبية التى يحياها .. ونحن نطمئنه بأن أحداً لا يعرف الطمأنينة التى يتوهمها. وأنه عرف كيف يستغل هـذا القلق الخصب ، فصنع لنا أصدقاء لا ننساهم مثل حميدة بطلة زقاق المدق وعباس الحلو حبيبها وحسين كرشه صديقه ، ومثل أحمد عبد الجواد ذلك الأب المزدوج الشخصية فى ثلاثية بين القصرين وأبنائه فهمى وياسين وكمال ومثل اللص سعيد مهران ونبوية وعليش ونورا ، حشداً من الأصدقاء الذين نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا وأخطأنا مثلما أخطأوا ولأننا نشعر أن إنسانيتهم قريبة من إنسانيتنا ، ولعل فى هذا بعض العزاء له وأكبر المتعة لنا .

ديسمبر ١٩٦٢ بمناسبة العيد الخمسينى لمولد نجيب محفوظ

---

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

## الشحـــاذ

## لنجيب محفوظ

مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥

الشحاذ خامس قصص نجيب محفوظ فى مرحلته الجـديدة التى بدأها منذ كتب « أولاد حارتنا » . وهى مرحلة تتميز بخصائصها فى الشكل والمضمون . ولعل أهم هذه الخصائص الإيجاز والاستغناء عن التفاصيل الدقيقة والتركيز على حدث واحد وعدد قليل من الشخصيات والاهتمام بهموم الفكر أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية ، ولهذا كانت واقعية نجيب محفوظ السابقة الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، أما فى واقعيته الجـديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التى تعبر عنه . إلى جانب ذلك نجد عدم التقيد بالترتيب الزمنى واختلاط الحلم بالواقع واستخدام أكثر من ضمير ، وإن كان ضمير المخاطب أو الغائب ملاصقاً — فى أغلب أجزاء تلك الروايات القصيرة — لضمير الشخصية الرئيسيه فهى إما تخاطب نفسها وإما تتكلم عن نفسها . وكذلك استخدام المونولوج الداخلى الذى يفترض

أن له سامعاً بحيث يصبح أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق ، أى أشبه بتلك الكلمات التى نعدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين ، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار ، يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكر لهذا الحوار .

وهذه الخصائص نجدها جميعها فى قصتنا الجديدة ، وإن كانت تتميز بأن كاتبها أصبح أكثر إتقاناً وأقدر تناولا لها بحكم درايته .

غير أن ما يسترعى انتباهنا هو علاقة مضمون قصة الشحاذ بأسباب تلك المرحلة الأدبية الجديدة التى نشر فيها نجيب محفوظ رواياته الخمس الأخيرة . فطالما صرح نجيب محفوظ أن تغير الأوضاع فى مصر عام ١٩٥٢ جعله يعيد النظر فيما يكتب مضموناً وشكلا . فى هذه النقطة نلتقى أزمة عمر الحمزاوى بطل الشحاذ بأزمة مؤلفه ، وإن كان مؤلفه قد تجاوز أزمته بالتعبير عنها واستئناف إنتاجه . فعمر قبل الثورة كان إنساناً يؤمن بأشياء كثيرة ، يؤمن بالفن فيكتب الشعر ويؤمن بالاشتراكية والحب . ويبدو أنه هجر أول ماهجر الشعر وانصرف إلى المحاماة . ونحن نستمع إلى أكثر من سبب لهذا التحول، فاعترف ذات مرة لكبرى بنتيه بثينه أنه لم يسمع لغنائه أحد[1] ،

(١) الشحاذ ص ٤٣ .

ومرة أخرى نجده يقول إن الشعر أثبت له — فى تجربة الحب — أن لا قدرة له على الإمتلاك[1] والشعر إن كان جميلا فإن أجمل منه أن نعيشه[2] .

ثم ما لبث عمر أن هجر الاشتراكية ، وهو يعلل ذلك بقوله : لما قامت الثورة اطمأن بالى ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة[3] . وفى موضع آخر يقول : إن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية . . . . أعنى أن الدولة الآن اشتراكية مخلصة وفى هذا الكفاية[4] .

ثم تبدأ قصتنا وعمر يعانى خمولا وضجراً من عمله وأسرته متسائلا عن معنى حياته . ونكتشف أنه لم يهجر الاشتراكية بفكره فقط ، بل بطبقته الاجتماعية أيضاً ، فقد انتقل إلى القاعد الوثيرة وارتقى بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقر أخيراً فى الكاديلاك، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية[5] .

وأصبح يمتلك ثلاث عمارات وأموالا سائلة ، وهو وإن كان لا يكترث بأن تؤخذ منه أمواله فليس مرد ذلك إلى تأثير المبادىء التى أوشكت يوماً أن تقذف به إلى السجن مع صديقه عثمان، إنما مرده

---

(١) الشحاذ ص٤٣ (٢) ص١٠٨ (٣) ص١٥٢
(٤) ص١٥٩ (٥) ص٢٦

إلى ذلك المرض الذى يزحف عليه شيئاً فشيئاً ليفقده اهتماماته واحداً بعد الآخر لأنه فقد معنى وجوده وتبرير حياته[١]، حتى أصبح الموت يمثل أملا حقيقياً فى حياة الإنسان[٢] وهكذا أصبح عمر مريضاً بلا مرض متجنباً للدسم والشراب ، يتنسم فى الهواء المشبع بالرطوبة نذر مخاوف لا حدود لها[٣] لهذا تأثر أيما تأثير بما قاله له أحد عملائه : المهم أن تكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها[٤] .

ويحاول صديقه مصطفى المنياوى أن يعلل سر هذا المرض ، بعمله الذى جاوز به أبعد غايات النجاح ، وزوجه التى تعبده ، فلم تعد أمامه غاية يتطلع إليها[٥] ، بينما يستبعد عمر أن يكون هذا عرضاً من أعراض السن الحرجه ، سن الخامسة والأربعين ، فعلاج ذلك سهل ميسور ، فما عليه إلا أن يندفع إلى الملاهى الليلية أو يتزوج إمرأة من جديد ، لكنه يعلم أن ما به شىء أخطر من أعراض السن الحرجة[٦] .

قال له مصطفى وهو يضحك : ولأنه لا يوجد وحى فى عصرنا فلم

---

(١) ص ٣٢ (٢) ص٤٦ (٣) ص٤٨ (٤) ص٥١
(٥) ص٦٠ (٦) ص٦٣

يبق لأمثالك إلا التسول : التسول فى الليل والنهار ، فى القراءة المجدية والشعر العقيم ، فى الصلوات الوثنية ، فى باحات الملاهى الليلية . . . . . فى تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية[١] . وهكذا بدأ عمر تسوله .

مضى يرتاد الملاهى الليلية ، ومع ذلك تزداد غربته عن العالم يوماً بعد يوم وهو يفاجىء أقرب الناس إليه بسؤالهم عن معنى الحياة ، فعل ذلك مع عشيقته وردة[٢] ، ومع مسيو يازبك صاحب الملهى[٣] ، وإن كان هو يعترف أن السؤال لا يلح عليه إلا حينما يفرغ القلب ، فالرنين الأجوف لا يصدر عن إناء ممتلىء ولذلك فالنشوة هى اليقين[٤] اليقين بلا جدل ولا منطق[٥] .

ورغم فشله فى رحلة تسوله من عالم العشيقات والملاهى الليلية ، وعودته إلى أسرته ليشهد مولد طفله ، لم يساوره أدنى أمل فى التغير ولا خرج عن غربته الأبدية ، ولم يملأ الوليد الثغرة التى تفصل بينه وبين زوجه[٦] واستمر ينتابه هذا الشعور المقلق الذى يهمس له بأنه ضيف غريب ، موشك على الرحيل[٧] .

---

(١) ص ٩٩ (٢) ص ٩٢ ، ١٢٩ (٣) ص ١٠١ (٤) ص ١٢٠
(٥) ص ٣٤ (٦ ، ٧) ص ١٤٢

تلك هى معالم الشخصية الرئيسية وأزمتها ، أما صديقه مصطفى المنياوى فقد كان أيضاً فناناً واشتراكياً مثله ، ما لبث أن نبذ الفن والاشتراكية أيضاً ليبيع اللب والفشار عن طريق الصحف والإذاعة والتليفزيون على حد تعبيره ، غير أن مادعا مصطفى إلى مثل هذا الموقف يختلف عما دعا عمر إلى موقفه ، فأزمة مصطفى نابعة عن إيمانه بأن العلم لم يبق شيئاً للفن ، ففيه لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة ولم يبق للفن إلا التسلية ، وسينتهى يوماً بأن يصير حلية نسائية مما يستعمل فى شهر العسل . وقد علق عمر على هذا الرأى بقوله: ما أشبه هذا الشعور بما ينتابنى عندما أفكر فى القضايا والقانون[1] .

ويصيح مصطفى فى موضع آخر قائلا : يجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك . إن الترفيه غاية جليلة لمتعبى القرن العشرين ، وما نظن أنه الفن الحقيقى ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ ملايين السنين ، فعلينا أن نبلغ سن الرشد وأن نولى المهرجين مايستحقونه من احترام .. ولنتنازل نهائياً عن غرور الكبرياء وعرش العلماء ولنقنع بالاسم المحبوب والمال الوفير[2] .

ويرى مصطفى سبباً آخر للأزمة إنها أزمة فنان يبحث عن شكل

---

(١) ص ٢٤ (٢) ص ٤٥

جديد بعد أن أعياه المضمون . . لأنه كلما عثر على موضوع وجـده مبتذلا من كثرة الاستعمال[١] .

ولهذا فمصطفى لا يرى أن أزمته تخصه وحده بل هى أزمة أعم لا تفسر تحوله فحسب بل تفسر كل مافى الفن الحديث من لا معقول. ذلك لما استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة نزع الفنانون إلى سرقة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهمة غريبة. وأنت إذ لم تستطع أن تستلفت أنظار الناس بالتفـكير العميق الطويل فقد تستطيعه بأن تجرى فى ميدان الأوبرا عاريا[٢] .

فى مقابل هاتين الشخصيتين نجد شخصية عثمان خليل الذى تحمل عنهما عذاب السجن ، وظل سجنه يؤرق ضميرهما ، وخرج من سجنه أخيرا وهو ما يزال مؤمنا بمبادئه فى حل مشا كل العالم. وهكذا تقابل رجل خارج من السجن إلى الدنيا ورجل يتحفز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول[٣] واكتشف عثمان أن صديقيه تطورا إلى الوراء بينما تطور الوطن إلى الأمام[٤] . وعندما أفهمه مصطفى أن صديقهما عمر يبحث عن معنى لوجوده قال : عندما نعى مسئوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن معنى ذواتنا . فتساءل عمر : ترى هل تموت

(١) ص ١٦٤ (٢) ص ١٦٥ (٣) ص ١٤٥ (٤) ص ١٦٠

الأسئلة إذا قامت دولة الملايين . وأجاب عثمان : العلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض[1] ، والإنسان لن يبلغ أية حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمل[2]. لكن مرض عمر كان أقوى منه فقال بتصميم : آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله فى حياتى وهو ألا أفعل شيئاً[3] .

وهكذا يقول نجيب محفوظ أكثر من شىء فى قصته الشحاذ ، لعله يناقش أزمة الفن فى القرن العشرين، ولعله يناقش أزمة المثقف خلال التطورات الاجتماعية ، ولعله يريد أن يقول إننا اقتربنا خطوة من روح الحضارة الأوروبية التى طبقت أحدث المذاهب والنظم ثم خلفت كثيرين من أمثال عمر ممن أتيح لهم من الفراغ أن يتساءلوا عن معنى حياتهم وأن يلقوه على الآخرين ، وهو ليس مجرد تساؤل فكرى ، بل تساؤل حى معاش ، وإن كان وجه الاختلاف أن الإنسان فى الحضارة الأوروبية الغربية يعيش تساؤله الوجودى على حطام إيمانه بما طبقته حضارته من نظم ومذاهب لم تحقق له ما كان يرجوه منها ، أما عمر فإنه يعيش تساؤله لا لأنه صدم فى حلمه ، بل لأن حلمه ـ كما يرى ـ قد تحقق ، ففقد هدف كفاحه وبالتالى فقد معنى حياته فمضى يتسوله

---

(١) ص ١٦١ (٢) ص ١٨٢ (٣) ص ١٦٨ .

دون جدوى . بدايتان متناقضتان ونتيجة واحدة . وإن كان المألوف أن تحقق الحلم ليس معناه فقدان معنى الحياة ، بل مزيد من الأحلام ومزيد من الرغبة فى التطور إلى ما هو أفضل ، إلى ما لا نهاية له من المحاولات . لهذا فإن موقف عمر يكاد يكون تعبيراً عن موقف بعض المثقفين الذين يحلمون بنظام من النظم كفكرة فقط ، ولهذا فإن تحقيقه يتم بدونهم ، وهذا بدوره يؤدى إلى معاداتهم له كتطبيق ، وليست العزلة إلا أحد مظاهر هذا العداء .

قال عثمان بأسف :

— لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان .

فرد عليه عمر :

— لم تكن لنا قوة ولا أتباع فى الشعب يعتد بهم ، ولو وقعت المعجزة على أيدينا لهبت قارات للقضاء علينا .

فيرد عليه عثمان :

— المؤسف أن المرضى لا يفكرون إلا فى المرض[1] .

وقد عالج نجيب محفوظ موضوعاً مشابها فى إحدى قصصه القصيرة

---

(١) ص ٥١ .

بعنوان الخلاء[1] ، وهى قصة « معلم » عاش عشرين عاماً فى المنفى ، لا أمل له فى الحياة إلا الانتقام ممن سلبه عروسه ليلة زفافه ، أمره أن يطلقها فطلقها صاغراً فانحصر إحساسه فى التحفز الأليم ، لا حب ولا استقرار ولا إبقـــاء على ثروة ، ضاع كل شىء فى الاستعداد لليوم الرهيب، وذابت زهرة عمره فى أتون الحقد والألم . وبعد عشرين عاما زحف فى موكب من أعوانه يقصد حيه القديم لينتقم من غريمه ، لـكنه عندما وجد أن غريمه قد مات منذ خمس سنوات ، تمتم قائلا : ما أفظع الفراغ . لقد فاته إلى الأبد أن يقف فوق صـــدر غريمه وأن يأمره بالطلاق ، لقد تحقق الهدف ولـكن على غير يديه .

وهذا تشابه مع بطل الشحاذ قد يبدو سطحياً ، بل هو أقرب إلى تشابه المتناقضات ، فهذا كان يريد أن يحقق حلماً وذاك كان يريد أن يحقق انتقاما ، ولـكن ما يشتركان فيه — بالرغم من ذاك — واضح .

فعندما قالت زينب عروس المعلم المغتصبة منه منذ عشرين عاماً : كل شىء مضى وانقضى ، رد عليها قائلا : دفن معه الأمل . وينهى نجيب محفوظ قصته القصيرة بقوله : وكان ثمة طريق للخلاء ، فمضى

(١) صحيفة الأهرام ، القاهرة ، ١٨ يونيو ١٩٦٥ .

نحو الخلاء . وما أشبه هذا بالخلاء العقلى الذى انتهى إليه مصير عمر .

ومنذ خمس سنوات ظهرت رواية المستحيل لمصطفى محمود ، ونحن نجد فى بطلها فتحى ملامح قريبة الشبه من ملامح عمر بطل الشحاذ ، فنحن نسمعه يصيح صيحة نحسبها تصدر عن عمر حين يقول : ها أنا ذا الآن زوج يتمتع بزوجة تحبه وطفل يعشقه وصحة وشباب ومال وجاه ، وها أنا ذا أتقلب على فراشى مؤرقاً كشخص مريض تلسعه الحمى ، ماذا أريد ؟ ماذا أريد[1] ؟ .

وفى موضع آخر يقول: إن عملى مثل زوجتى غريب عنى لاأحبه ، أنا أملأ به وقتى فقط ، ولكنى أريد أن أملأ نفسى . إن الفراغ هنا كبير . . داخلى أشعر أنى عاطل تماما . . أشعر بالملل يقتلنى[2] . إنه يريد أن يشعر بالولاء لأى شىء ولو لدماره[3] . وكما حاول عمر أن يجد معنى حياته فى بحثه عن النشوة مع مارجريت ثم ورده حاول فتحى أن يبحث عن نفسه فى علاقته بفاطمة ثم يناديه . ولكن لا يجب أن يخدعنا هذا التشابه الظاهرى بين فتحى وعمر ، فالفرق

(١) مصطفى محمود : المستحيل ، دار للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ص١١٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥ .

دقيق بينهما دقة الشعرة . ففتحى عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد ، حتى زوجته اختارها له والده ، وكما ورث هذا كله عن أبيه ورث عنه أيضاً أرضه بالصعيد حتى إنه كان يحس بأن أرضه هي التي تملكه وليس هو الذي يملكها[1]. فمحاولة فتحى إذن هي التمرد على ماصاغه له المجتمع من قوالب ليؤكد وجوده الذي يختاره بنفسه بمطلق حريته . أما عمر فهو الذي حصل على زوجته بعد إصرار ومعركة تحدى بها تقاليـد المجتمع وانتصر ، وهو الذي كون ثروته ـ عن طريق المحاماة ـ لنفسه بنفسه ، وهو الذي كان يحلم بالاشتراكية وتعرضت حياته بسبب ذلك للمتاعب يوماً ما . فهو إذن لم يرث عن أبيه لا حبه ولا ثروته ولا مبـدأه ، بل تـكاد تـكون مكونات شخصيته كلها تحدياً لما يسود المجتمع من تقاليد ونظم ، فهو يبدأ بداية مختلفة تماماً عن بداية فتحى ، لهذا فإن ملل فتحى بطل المستحيل رد فعل لظروف لم يخترها بحريته فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى النفسى ، أما ملل عمر فهو بالرغم من تحقيق ما اختاره بنفسه لنفسه فهو أقرب إلى يكون على المستوى الفلسفى .. ومن هنا أضفى على تساؤله

(٤) المرجع السابق ص ١٢٣ .

عن معنى الحياة معنى أعم ، فهو يلقيه على نفسه كما يلقيه على الآخرين ممن يقابلهم فى حياته .

ومن ناحية أخرى فإن شخصية عمر تتميز عن كل ما سبقها من شخصيات — قد تبدو أنها مماثلة لها فى قصص نجيب محفوظ — بميزتين أساسيتين :

أولهما : أن الشخصيات السابقة تبحث عن طريق وعن معنى لكى يتحقق حلمها ، فصابر بطل قصة الطريق مثلا يبحث عن أبيه لكى يحقق له الحرية والكرامة والسلام . أما شخصية عمر فإن تساؤلها وبحثها عن معنى حياتها يبدأ بعد أن تحقق حلمها ، بل لأن حلمها قد تحقق .

ثانيهما : ويترتب على هذا أن البحث عن الطريق لدى الشخصيات السابقة ، وسيلة من وسائل الكفاح من أجل تحقيق الحلم . إنه تساؤل ينطوى على إيمان بقضية يستحق من أجلها أن يعيش الإنسان . أما عمر فإنه يبدأ من حيث ينتهى الآخرون ، إنه يبدأ بعد أن عثر صابر على أبيه . إن موقفه رد فعل للواقع المتحقق .

ويلاحظ هنا أن عمر قد حقق حلمه على مستويين : مستوى

شخصى إذ بلغ أبلغ غايات النجاح فى عمله ، وأبلغ غايات النجاح فى حبه منذ حطم حواجز التفرقة الدينية فى مغامرته العاطفية المبكرة ، وإلى تحقيق هذا النجاح الشخصى يحاول صديقه مصطفى المنياوى أن يعزو مرضه[1] ، ولا ننسى نجاحه فى صداقته لمصطفى المنياوى . وقد بدأت مظاهر مرضه بضجره من عمله وأسرته ، أما صداقته لمصطفى فكانت آخر ما انقطع فى علاقته بعالم الآخرين . وفى هذا المستوى يمكن القول إن حلمه تحقق على يديه . أما المستوى الآخر فهو مستوى الرسالة الاجتماعية حيث يعترف أكثر من مرة أنها تحققت[2] وإن كان تحقق الحلم فى هذا المستوى قد تم على غير يديه .

إنما السمة المشتركة بين بعض شخصيات قصص نجيب محفوظ التى كتبت قبل مرحلة أولاد حارتنا ، وكثير من الشخصيات الرئيسية فى قصصه التى كتبت بعد تلك المرحلة ، هو حيرتها وعدم ارتباطها بحلول عملية . أما الإيمان بحل عملى والعمل على تحقيقه فأصبحت تضطلع به شخصيات ثانوية ، وبذلك يحتفظ البناء الفنى بتوازنه الهندسى . ولهـذا نجد فى شخصية كمال أحد أبطال الفصول الأخيرة

---

(١) الشحاذ ص٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥٢ ، ١٥٩ .

من الثلاثية بذور كثير مما نجده فى شخصية عمر بطل الشحاذ بغض النظر عما كان عليه المجتمع فى الثلاثية وما تطور إليه فى الشحاذ . والحيرة معناها عدم التجاوب مع الواقع من ناحية ، وعدم وضوح الرؤيا لحل جديد من ناحية أخرى . ومن جهة أخرى نستطيع أن نلمح فى عثمان خليل — أحد الشخصيات الثانوية فى الشحاذ — امتداداً لشخصية أحمد فى الثلاثية ، وهى شخصيات لديها ماتؤمن به وما تعمل على تحقيقه وما تلقاه فى سبيل ذلك من عقبات .

وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول لنا إن من حلت عليه لعنة الحيرة والتساؤل أولى بالاهتمام الفنى بحق عذابه ومعاناته . أما من حلت عليه نعمة الإيمان فليس إلا إطاراً تبرز من خلاله صورة زميله ، وتكفينا بطولة أمثاله فى حياتهم العملية ، إنهم أشبه بنهايات القصص التى يعيش عندها أبطالها فى تبات ونبات . فمن حلت عليهم نعمة الإيمان يعيشون فى تبات ونبات روحى ، وإن لاقوا المشاق العملية فى سبيل تحقيق قضيتهم . ولهذا فهم — فنياً — نهايات قصص ، أما المعذبون بلعنة الشك والتساؤل فهم لب العمل الفنى وموضوعه .

يوليو ١٩٦٥

## قصـــــة نفس

## للدكتور زكى نجيب محمود

دارالمعارف ، لبنان ، ١٩٦٥

### — ١ —

دراسة السيرة الذاتية فى تاريخ الأدب العربى بوجه عام وأدبنا العربى المعاصر بوجه خاص دراسة لا شك لها طرافتها ولها دلالتها على مدى جرأتنا على الاعتراف وعلى أثر تقاليدنا الاجتماعية والأخلاقية فى وضع حدود لهـذه الجرأة . ولا أعلم أن أحداً قد تناول هذه الدراسة تناولا شاملا مستنبطا دلالاتها حتى الآن ، ولسنا نعثر إلا على الفصل الذى كتبه عن السير الذاتية فى التراث العربى المستشرق الألمـانى فرنتيس روزنتال ولخصه لنا الدكتور عبد الرحمن بدوى فى كتابه « العبقرية والموت » ، والـكتيب الموجز الذى كتبه الدكتور شوقى ضيف بعنوان «الترجمة الشخصية[1]» وهو عرض سريع للسير الذاتية

(١) د . شوقى ضيف . الترجمة الشخصية ، دار المعـــارف ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

فى الأدب العربى قديماً وحـــــديثاً ، والفصل الذى كتبه الدكتور عبد المحسن طه بدر فى رسالته للدكتوراه « تطور الرواية العربية الحديثة »[١] بعنوان « رواية الترجمة الذاتيه » وهو يتناول أهم السير الذاتية فى الأدب المعاصر حتى عام ١٩٣٨ .

والسيرة الذاتية تحتاج أولا إلى تحديد لأنها قد تتسع فتشمل رواية الرحلات الجغرافية أو الاستكشافات العملية حيث لا تـكون الرواية مجرد معلومات جغرافية أو عملية ، بل يعبر الراوى عن متاعبه وأفراحه ودهشته ، ويتعرض لذكر حياته الخاصة كزواجه وطلاقه على نحو ماروى بعض الرحالة العرب . وقد نـكون أشبه بشهادة ميلاد صاحبها فيذكر بيان نسبه أو شهادة بثقافتة فيذكر ما تلقاه من تعليم وشيوخه الذين تلقى عنهم فى زمن لم تـكن الشهادات قد عرفت فيه بعد، ثم يتتبع ما تقلده من مناصب . وقد تستعير السيرة الذاتية زى الرواية كما حدث كثيراً فى العصر الحديث منذ انتشر الأدب الروائى ، فـكثير من الروايات ليست إلا سيراً ذاتية من بعيد أو قريب .

وبالرغم من عدم وجود فواصل قاطعة تحدد أين تنتهى السيرة

---

(٢) د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحـديثة فى مصر ( ١٨٧٠ — ١٩٣٨ ) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

الذاتية وأين تبدأ الرواية ، فإنه من رأبى أن الفواصل الأساسية بينهما يمكن تلخيصها فيما يلى :

أولا : السيرة الذاتية مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية بأسلوب ـ تغلب عليه الصفة التقريرية ـ عن نفسها وعن علاقتها بالأحداث والشخصيات الأخرى من وجهة نظرها . وقد يصل بها الأمر أن تبرر سلوكها وتدين الآخرين من غير أن يتاح لهم حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم . أما فى العمل الروائى فلكل شخصية كيانها المستقل، وما يبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها، والحجج المتعارضة هى التى تمنح كل شخصية وجودها، وانعدام هذه الحجج يسلب تلك الشخصيات وجودها ويحيلها أشباحاً باهتة تتصارع فى معركة لاتكافؤ فيها . ووجود الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصية وجودها بأسلوب تصويرى هو الذى يعطى العمل الروائى عمقه أو بعده الثالث . إنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله ، وأنه لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى ، وأنه استوعب أبطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد .

ثانياً : لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى فى السيرة الذاتية تكون

فى خدمة صاحب السيرة ، فتكشف عن بعض جوانبه وتخفى بعضها الآخر . أما فى الرواية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية فى ضوء موضوع روائى هو وحده الذى يحدد وجودها الفنى .

ثالثاً : ولهذا فإن السيرة الذاتية مجموعة أحداث متتابعة لا يوحد بينها غير ضمير الراوى ، أما العمل الروائى فأحداثه متطورة ، توحد بينها رؤيا الكاتب وموضوعه الروائى .

رابعاً : ومن المفروض فى السيرة الذاتية أن يلتزم المؤلف الواقع الذى عاشه أو واقع الشخصيات الذين تناولهم ، فهى لون من ألوان التاريخ فى نهاية الأمر ، وإن كان الأمر لا يخلو بالضرورة من القيام بعمليات اختيار من أحداث ذلك الواقع . ربما بسبب الرغبة فى عدم الإسهاب أو لأسباب اجتماعية ، كما أن ميول صاحب السيرة تتدخل بالحذف أو النسيان بل بالإضافة . أما فى العمل الروائى ففرض التزام الواقع فرض مستبعد بطبيعة العمل الفنى ، وعملية اختيار الأحداث تتحكم فيها الضرورة الفنية . والشكل الروائى معناه الانتقال مما وقع إلى مايحتمل أن يقع ، وبمعنى آخر الانتقال من التاريخ إلى الفن .

وتقديم السيرة الذاتية فى زى روائى إما أن يكون وراءه سبب

فنى هو تجاوز النطاق المحدود للسيرة وبنائها المفكك وأسلوبها التقريرى واستغلال تلك المادة فى عمل فنى أرحب أفقاً وأكثر ترابطاً بأسلوب تصويرى يكون أكثر خيالاً وحرية . وإما أن يكون وراءه سبب اجتماعى لاسيما حين لاتأذن التقاليد الاجتماعية لأدب الاعترافات أن يتجاوز فى جرأته حدوداً معينة ، لهذا يفضل المؤلف أن يكتب سيرته الذاتية فى زى روائى مستفيداً من هذه الحرية ، فيجرؤ على أن يدلى بما لم يكن فى استطاعته أن يدلى به لو أنه كتب اعترافاً مباشراً سواء بالنسبة لنفسه أو لمن يتناولهم من نساء ورجال .

— ٢ —

ولعل هذين الدافعين معاً كانا العاملين الأساسيين لدى الدكتور زكى نجيب محمود وهو يكتب « قصة نفس » فى شكلها الذى قدمه به للقراء ، بحيث يمكن إدراجها ضمن روايات السيرة الذاتية .

فبالرغم من أن القصة تدور حول ثلاث شخصيات رئيسية هى الأستاذ حسام الدين محمود ـ وهو راوية القصة ـ والأحدب رياض عطا والشاب مصطفى مختار ، فإنه ليس من العسير أن ندرك أنه ليست هناك إلا شخصية واحدة رئيسية تخلخلت فى شخصيات ثلاث ، كل منها

يختص بجانب نفسى بل وبمرحلة من مراحل الحياة . واختصاص كل شخصية بجانب نفسى على النحو الذى حدده الراوى هو الذى يجعلنا نشك أنها شخصيات مستقلة ، حيث لايمكن اختزال أية شخصية حية واقعية فى جانب نفسى واحد .

فالراوى يعترف بوضوح ـ وإن كان ذلك والقصة تـكاد تنتصف ـ قائلا:

فـكأننا نحن الثلاثة جوانب من نفس واحدة متعددة الجوانب ، التوى منها جانب هو الأحدب ، واستقام جانب وهو أنا ، وما يزال جانب يغامر وهو مصطفى[1]

ونجد تخصيصاً آخر لتلك الجوانب يحدده الأحـــدب للراوى بقوله :

أنت أخلاق وقواعـد ، ومصطفى عقل ومنطق ، وأنا عاطفة وانفعال[2] .

كما نجد تخصيصاً ثالثاً لجوانب تلك النفس مستمداً من تعبيرات الصوفية حيث يقول الراوى :

---

(١) قصة نفس ص ٥٨

(٢) » » ص ٢٠٣

ظننت أن هذه الأنفس الثلاثة يكمل بعضها بعضاً فى وحدة ملتئمة لو أقام أصحابها فى منزل واحـد ، فمنها نفس أمارة هى نفس صاحبنا الأحدب ، ومنها نفس لوامة هى نفسى والثالثة نفس مطمئنة[1] .

ولما كان الراوى فى الخمسين من عمره ، بينما الأحدب فى الخامسة والأربعين ومصطفى فى الخامسة والعشرين ، فإن هـذه الشخصيات الثلاث لا تمثل فحسب جوانب لشخصية واحدة بل تمثل ثلاث مراحل من حياة شخصية واحدة ، وبدلا من أن يتتبع المؤلف سيرته فى تعاقب تاريخى خص كل شخصية بإحدى المراحل وجعل هذه المراحل تلتقى فى فترة زمنية واحدة . يقول الراوى :

ثلاثة رجال يسيرون على طريق الحياة فى تعاقب من العمر ، ففى المقدمة أسير أنا مستضيئاً بتقاليد الثقافة الموروثة ولـكن على مضض لأن أوتارها تضرب النغم لغير الرقصة التى كنت أعنـاها لنفسى لـكننى أسير . وبعدى يسير الأحدب متعلثم الخطى فليس له هاد يهديه إلا فطرة الغريزة التى لا تعبأ بالأمن والعاقبة ، ووراءه يسير مصطفى وقد أخمد جذوة القلب بثلوج العقل واستراح . . ثلاثة رجال ظاهرهم اختلاف وأعماقهم اتفاق ، كأنهم ولدوا لأب واحد وأم واحدة[2] .

---

(١) قصة نفس ص ٢٢٦

(٢) « « ص ٢٢٥

ومما يؤكد أن هذه المراحل مجرد مراحل وهمية وأنها ليست إلا فترات زمنية فى حياة شخصية واحدة أننا نكتشف أكثر من فلتة ـ ولا نقول خطأ ـ فيما يتعلق بأعمار تلك الشخصيات ؛ من ذلك أن المؤلف ذكر فى موضع أن الأحدب فى الخمسين من عمره [1] بينما ذكر فى أكثر من موضع أنه فى الخامسة والأربعين وأن الراوى فى الخمسين بل حدد الفارق بينهما بسنوات خمس . وليس لهذه الفلتة إلا دلالة واحدة هى أن الأحدب والراوى شخصية واحدة فرق المؤلف بينهما ولجأ — فيما لجأ — إلى فارق العمر ، وإن فاته ذلك مرة فكشف عن حقيقة التفرقة بينهما .

ولئن أوضحت هذه الفلتة أن الأحدب والراوى شخصية واحدة ، فثمة فلتة أخرى أوضحت أن الأحدب ومصطفى شخصية واحدة أيضاً ، وبالتالى فالشخصيات الثلاث مراحل مختلفة من عمر شخصية واحدة . فالأحدب يذكر أنه عندما كان طالباً بالجامعة كون هو وزملاء له جمعية أدبية قرروا أن تكون لها مكتبة ، بدأوها بشراء كتاب صدر حديثاً يومئذ وارتجت له الصحافة الأدبية هو « عصر المأمون » للدكتور فريد رفاعى [2] . بينما يذكر مصطفى مختار أنه عندما كان

(١) قصة نفس ص ١١٥ (٢) ص ١٣٠

طالباً بمدرسة المعلمين العليا أخرج سلامه موسى كتابه « حرية الفكر » فقرأه فور صدوره[١] ولما كان الفارق بين عمرى الأحدب ومصطفى عشرين عاماً وجب أن يكون الفارق بين صدور كل من الكتابين عشرين سنة أيضاً أو أقل أو أكثر من ذلك قليلا . ولكن بالرجوع إلى الطبعة الأولى لكل من الكتابين نكتشف أنهما صدرا فى سنة واحدة هى سنة ١٩٢٧ . ومعنى هذا أن الأحدب ومصطفى ليسا إلا شخصاً واحداً صدر أثناء دراسته العليا كتابا عصر المأمون وحرية الفكر .

ولننتبه من أول الأمر إلى أن قتب الأحدب ليس إلا قتباً نفسياً ، ولهذا كان عنوان الفصل الأول من القصة[٢] «أحدب النفس» أى أنه لا يحمل عاهة بالمعنى الجسمى . لهذا فلا عجب أن كان القتب يختفى ثم يبرز طبقاً للحالة النفسية لصاحبه[٣] .

— ٣ —

فالشخصيات الثلاث إذن ليست إلا أقنعة ثلاثة ، بذل صاحب النفس جهده فى التخفى فى وراءها فلا يواجه قراءه مباشرة. لقد اعتلى

(١) ص ١٤٤

(٢) أنظر صفحات : ١١ ، ١٢ ، ٦٧ ، ٨٥ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣٧، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٨٣ ، ١٨٨ ، ٢٤٤ .

منصة الاعتراف ، لكن بعد أن وضع على وجهه تلك الأقنعة التى نلمح بينها ظواهر مشتركة تشى بالشخصية التى تكمن خلفها . ويمكن تلخيص هذه الظواهر فى ثلاث: وقائع الحياة، وأسلوب التعبير، وطريقة التفكير .

## وقائع الحياة :

فظاهر التشابه — رغم الاختلاف — تمتد بين هذه الشخصيات أو الجوانب الثلاثة لتلك النفس إلى وقائع الحياة نفسها، ويقرر الراوى ذلك بنفسه حين يزعم أنه من محض المصادفات أن بدأوا جميعهم مدرسين ، وكذلك من محض المصادفات أن اتفقوا جميعهم على الوقوع فى حب بلا رجاء[1] . بل إنهم اتفقوا جميعاً على وضع المرأة التى يحبها كل منهم ،فهى — بغض النظر عن اختلاف العمر — زوجة وأم . وهذا دلالة — كما يقول الراوى — على تعلق تلك النفس بالبعيد المحال[2] .

## الأسلوب :

كذلك يكشف لنا أسلوب الشخصيات الثلاث عما بينها من تشابه

(١) ص ٢٢٤ (٢) ص ١٥٨

يبلغ حد الاتحاد . والذى أتاح لنا أن نكتشف هذا التشابه الأسلوبى هو أن قصة نفس لا يسردها الراوى على لسانه من أولها إلى آخرها ، بل إننا نتلقى فصولا منها مباشرة من الأحدب أو من مصطفى على هيئة مذكرات ومقالات ورسائل . وعندما تكون لكل شخصية وجودها الفنى المستقل، فإننا نجد أن إحدى وسائل تمايزها هو اختلاف أساليبها . أما هنا فإننا نجد أن أسلوب الشخصيات الثلاث منطقى متسلسل لا يختلف أحده عن الآخر .

ولا يتساوى الأسلوب بالنسبة للشخصيات الثلاث فحسب بل وبالنسبة للمواقف المختلفة أيضاً ، حتى حين تكون الفرصة متاحة لأسلوب يخرج عن هذا الإتزان وتلك الرصانة التى يتسم بها . مثال ذلك حين يعلق الراوى على مذكرات الأحدب بقوله إن بها أجزاء كثيرة ممزقة أو مطموسة تتعذر قراءتها . وقد قال لنا ذلك بأسلوب تقريرى ، وكان يمكن أن يشعر القارىء بذلك أثناء قراءته للمذكرات كأن يتوقف عند سطر مبهم أو لم يكتمل ثم يذكر الراوى أنه وجد هنا الورق ممزقاً أو تعذرت قراءة بقيته . لكن الراوى فضل أن يقدمها فى سردها المنطقى المتتابع دون ثغرات ودون أن يشعر القارىء بأى قلق نتيجة لاحتمال وجود أجزاء ممزقة أو مطموسة .

ويمكننا أن نقارن ذلك بالحوار الذى دار فى نهاية القصة أثناء معركتين بعد منتصف الليل وقعتا فى ذلك المنزل الذى يسكنه مصطفى مختار ، معركة فى شقة عليا بين زوجة وابن زوجها ، ومعركة أخرى فى شقة سفلى بين زوجة من ناحية وزوجها وصديقه المخمورين من ناحية أخرى . فبالرغم من أن الحوار يأتينا من خلال ذكريات مصطفى وهو عائد على ظهر السفينة من دراسته فى الخارج ، فإننا نجد محاولة من المؤلف للتعبير بأسلوب متمايز بألفاظ متمايزة عن مختلف الشخصيات بحيث يصبح لكل منها أسلوبها بل ومفرداتها الخاصة بها . فترد على ألسنتها — لأول مرة وآخر مرة فى القصة — ألفاظ متداولة فى لهجة الحديث المصرية أكثر ما هى متداولة فى لغة الكتابة العربية مثل : « ولايا » و « كفته » اللذين يضعهما المؤلف بين أقواس تعبيراً عن اعتذاره . بل إنه يتقدم خطوة أجرأ فيورد الضحكة الساخرة بأصواتها المعبرة عنها : هاهاها[1] .

فتشابه الأسلوب فى منطقيته وتسلسله فى معظم أجزاء القصة تتجاوز دلالته تشابه الشخصيات الثلاث ، لأنه يتشابه أيضاً فى المواقف المختلفة ، بل يتشابه فيما كان يدور بين شخصيات القصة الأخرى من

(١) ص ١٤٧

حوار بحيث لا يساعد على تحديد معالمها . مثال ذلك ما يذكره لنا الراوى بأسلوب تقريرى أن سميره لم تكن قد زادت فى دراستها على سنوات قليلة فى مدرسة أولية ، فهى تكاد تخلو من كل تحصيل مدرسى ، وأنها تستخدم فى أحاديثها كلمات مما اعتاد نساؤنا — وهى على الفطرة — أن يستخدمنها ، ومما يتعلم مَنْ تعلمن منهن أن يتجنبنها. ويضرب الأحدب مثلا بزميل له فى التدريس كان قد طلق زوجته وتزوج من أخرى ، ولما سئل السبب راح يثنى على زوجته الأولى فى كل شىء إلا أنها اعتادت بحكم تعليمها أن تكثر فى حديثها من قولها « ثم إن » فكانت كلما فاهت بهذه الصياغة اللفظية أحس فى نفسه نفوراً شديداً لم يستطع مقاومته [1] .

وكنا ننتظر حين يرد حديث مباشر أثناء حوار ما مع سميره أن نعثر ولو على كلمة أو كلمتين تعبيراً عن هذا المستوى الثقافى لها . ولكننا بدلا من هذا نجد أنها تخاطب الأحدب عندما ظن أنها تريد منه أن يقص عليها أحداث ثلاثين عاماً فى جلسة واحدة بقولها :

ولماذا قضيت بأن تكون جلسة واحدة ؟ أتحسب أننا تاركوك لتشطح على هواك ؟

---

(١) ص ١٢٣ .

فيجيبها زوجها مختار :

اتركى الرجل فى حريته طليقاً ينتقل من فن إلى فن .

وليس هذا الحوار مترجماً من لهجة الحديث إلى اللغة الفصحى كما يظن القارىء لأن المؤلف يزيل كل شبهة معلناً أن هذا هو نص الألفاظ التى تدور بين سميره وزوجها عند ما يذكر بين قوسين أن مختار كان يظن أنه باستخدامه كلمة فن يصبح جديراً يتبادل الحديث مع المثقفين اللذين يجلسان معه وهما الأحدب وصديقه الأستاذ حسام راوية القصة (١) .

كذلك الأمر مع عفاف زوجة فريد . فالراوى يحدد شخصيتها بقوله إنها فتاة وقف تعليمها فى مدرسة فرنسية عند مرحلة ثانوية ، ومع ذلك فمحال عليها ألا تضع ألفاظاً فرنسية فى حديثها حتى مع من تعلم أنهم لا يعرفون من الفرنسية كلمة واحدة ، ثم محال عليها كذلك ألا تدع بعض الإشارات تتساقط فى كلامها أو فى سلوكها لتدل بها على أنها ليست كسائر النساء اللاتى تلتقى بهن فى زمرة أصدقاء زوجها أو أقاربها (٢) .

ومع ذلك إذا قرأنا حواراً اشتركت فيه عفاف لا نعثر على هذه الخصائص وهى خصائص حوارية قبل كل شىء . ونجد أمثلة ناجحة منه

---

(١) ص ١٢٨ (٢) ص ٤٤

فى الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر حين كانت اللغة الفرنسية بالذات هى لغة المثقفين الروس فكانت ترد على ألسنتهم ألفاظ فرنسية داخل النص الروسى ، احتفظت بها الترجمات الإنجليزية .

ومما له دلالة أن فريد زوج عفاف كان يستخدم هو أيضاً فى حديثه ألفاظاً فصحى[1] يقشعر بدن زوجته تقززاً منها . فهى ألفاظ تدل على إدعاء عند كل من فريد ومختار على السواء ، مما يجعلنا نرتاب فى أن مختار وزوجته سميره التى يتعلق بها الأحدب ، وفريد وزوجته عفاف التى يتعلق بها الراوى ، ليس كل ثلاثة من هؤلاء إلا صورة أخرى للثلاثة الآخرين .

ولئن كشف تساوى أساليب الشخصيات عن وحدتها ، فإن المؤلف تنبه إلى شىء أنقذه من خطأ فنى كان يمكن أن يقع فيه . فقصة نفس هى القصة الوحيدة التى كتبها صاحبها بينما شغلت حياته موضوعات تنتمى إلى ما أصطلحنا على تسميته بالإنتاج الفلسفى والمنطقى ، وبتعبير آخر بموضوعات وسيلة التعبير عنها هو الأسلوب التقريرى لا الأسلوب التصويرى . ومن الطبيعى أن يلقى هـذا الأسلوب العقلى بظله على القصة الوحيدة التى كتبهـا صاحبها فى حياته ، فتتغلب النزعة العقلية

---

(١) ص ١٦٥

على النزعة الفنية . لـكن ما كان يمكن أن يؤخذ على قصة نفس من سيطرة الأسلوب التقريرى على الأسلوب التصويرى ، استطاعت أن تفلت منه إلى حد كبير لا بالتخلى عن الأسلوب التقريرى بل باستخدام قوالب يكون الأسلوب التقريرى وسيلتها الطبيعية للتعبير كالمذكرات والرسائل فضلا عن المقالات .

وثمة ملاحظة أسلوبية أبداها الراوى بالنسبة لمـا كان يـكتبه الأحدب من مقالات صحفية حين قال :

قرأت مقالا لم أشك فى أنه كتبه عن نفسه ، وإن يكن قد جعل الحديث بضمير الغائب عن سواه[1] .

وهذه الملاحظة نفسها يمكن إبداءها بالنسبة للراوى حين يتحدث عن الأحدب ومصطفى ، فهو يكتب عنهما بضمـــير الغائب ، لـكننا لا نشك ـــ بدورنا — أنه يكتب عن جوانب نفسه .

ومما يجدر ملاحظته هنا أنه وإن كان الأحدب ومصطفى رواة من خلال مذكراتهم أو مقالاتهم أو رسائلهم فإن حسام الدين هو الراوية الأساسى للقصة لا يشذ عن ذلك إلا الجزء الثالث من الفصل الخامس حين قام الأحدب بزيارة سميرة وزوجها مختار لتتجدد ذكريات ثلاثين

---

(١) ص ١٩٦ .

عاما مضت وليشتعل رمادها. فقد روى حسام ماحدث فى هذه الزيارة سماعا عن الأحدب[١] وكان يمكن أن يشهد ما دار أثناءها كما كان شاهداً على بقية أحداث القصة ، فقد دعى إلى تلك الزيارة لكنه زعم أنه مرتبط بموعد سابق[٢] . ربما لأنه أحس ما فى هذا اللقاء الذى تتجدد فيه الذكرى من قدسيه ينبغى عليه ألا يقتحمها . أما فى آخر جزء من آخر فصل فى القصة فإن الراوية يتخلى عن مهمته ليدع المؤلف يعلق مباشرة على مصير شخصياته الثلاث بما فيهم رواية القصة نفسه .

## طريقة التفكير

ولما كان أسلوب أى عمل فنى ليس منفصلا عن موضوعه ، فإن غلبة الأسلوب التقريرى فى قصة نفس — وإن برر نفسه من خلال المذكرات والرسائل والمقالات — إلا أنه أكثر ملاءمة للتعبير عن عقلية فلسفية مما يعبر عن عقلية فنية ، فنجد الأحدب من حين لآخر يرجع إلى الثقافة الأغريقية[٣] . والراوى يتحدث عن مشكلة الهوية التى تحير الفلاسفة[٤] . ويذكر أسماء فلاسفة مثل هوسرل [٥] ،على

(١) ص ١٥١ (٢) ص ١٢١ (٣) ص ٩ ، ١٨٥ .
(٤) ص ٣٢ (٥) ص ١٥٧

أن أهم ما يلفت النظر ذلك الاتجاه الفكرى الذى عبر عنه الأحدب فى مذكراته بقوله :

وإن قلت للناس أننى أجعل من ذاتى وخبرتها أساسا أولا وأخيراً فى تقويم الأشخاص والأشياء قيل لى : ففيم إذن دعواك التى قلبت بها الأرض ، وأوجعت بها الدماغ ، فى وجوب أن يكون معيار التقويم دائماً موضوعياً مستقلا عن الذات وأهوائها[1] .

والمعروف أن هذه الدعوى مبدأ من أهم مبادىء الوضعية المنطقية التى دعا اليها الدكتور زكى نجيب محمود فى أكثر من مؤلف له[2] .

كما يعلن مصطفى فى رسائله التى بعث بها من لندن أن مهمة الفلسفة هى تحليل أقوال العلماء[3] . وأن كل كلمة فى اللغة لا تسمى شيئاً ولا تشير إلى شىء هى كلمة زائدة مهما طال بين الناس دورانها[4] وهذان المبدآن من أهم مبادىء الوضعية المنطقية أيضاً .

بل إن معظم رسائل مصطفى ليست إلا شرحا لكيفية اعتناقه هذا الاتجاه الفكرى اثناء دراسته فى لندن حيث ترد أسماء برتراند

---

(١) ص ١٠٤ .

(٢) أنظر على سبيل المثال : نحو فلسفة علمية ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٣٠

(٣) ص ٢١٣ (٤) ص ٢١٤

رسل وبروفيسر آير . ويتضح من هـذا أن مضطفى لا يختلف عن الأحدب، وكلاهما لا يختلفان عن صاحبهما الدكتور زكى نجيب محمود، حتى لـكأننا نقرأ أحد مؤلفاته الفلسفية التى ورد فيها إسما المفـكرين السابقين وكثيرين غيرهما .

وإلى جانب الإيمان بالوضعية المنطقية نجد الإيمان بفـكرة الفردية تتخلل قصة نفس من أولها إلى آخرها . فالراوى حين يتتبع الأحدب فى الطريق فى أول القصة ـ وهو ليس إلا تتبعا من الـكاتب لسبر غور جانب من جوانب نفسه ـ نراه يصفه بقوله :

إنه فى العابرين بارز واضح ، فهو لا يفنى فى الزحام ولا يذوب فى الناس ، إنه فيهم كملعقة الزيت صبت فى قدح من الماء ، تحركها من أعلى وأسفل ، وإلى يمين وشمال ، فما تزال شيئاً متميزاً من الماء الذى حولها ، إنه فى أمواج الناس على طول الشارع لم يفقد معالمه[1] .

وانتباه الناس للأحدب لا يرجع إلى غرابة منظره بلى إلى مسلـكه فى حياته الخاصة الذى جعل منه إنسانا متميزا مفرداً[2] . فالفردية هى طابع هذا الرجل ، وهو لا يطمئن نفسا إلا إذا تفرد واختلف مع غيره قليلا أو كثير[3] . ثم نقرأ قصصاً توضح هذا التفرد والاعتداد . بل

---

(١) ص ١٩ . (٢) ص ٤٩ (٣) ص ٥١ .

إن الأحدب يعلن بنفسه فى مذكراته إيمانه بالفردية والتفرد[١] .

ونجد جانباً آخر من جوانب تلك النفس هو مصطفى يعتنق الفلسفة ذاتها ، فهو حين قدم استقالته واعتزم السفر ليدرس فى الخارج أعلن أن ماأقبل عليه مقصور على مصيره الفردى لايجاوز إلى الحياة العامة . ثم يعترف قائلا :

إن الفرد منا قوى متين ، وأما المواطن فينا فهو منسحب ضعيف وأعنى بالمواطنة خروج الفرد عن نطاق فرديته ليشارك سواه .

فيجيبه الأحدب ـ وكأنه وجد على لسان مصطفى عبارة موجزة قوية توضح معالم شخصيته هو :

أظنك أصبت الفكرة وأحسنت التعبير عنها . لكن الحضارة مرهونة فى ترقيتها بهؤلاء الأفراد الذين تطغى فيهم الفردية على المواطنة ، لأن تغيير القيم يتطلب الخروج على التجانس المألوف[٢] .

وقد أدرك مصطفى أنه يضم شخصه وشخص الأحدب هنا فى صيغة واحدة[٣] . ويؤكد الراوى ذلك حين يعلن أن الأحدب ومصطفى التقيا عند الهدف المشترك وهو التشديد على قيمة الفرد من حيث هو

(١) ص ٨٠ (٢) ص ١٤٢ ، ١٤٣ .
(٣) ص ١٤٣ .

كذلك بحيث لا يجوز غمسه ولا طمسه من أجل شيء سواه .

ولم يمض عامان بعد عودة مصطفى حتى استطاع أن يكون لنفسه وللناس وجهة نظر فلسفية تجعل الفرد مدارها . وراح يخرج الكتاب بعد الكتاب يهاجم بها كل فكر من شأنه أن يغض النظر عن الأفراد ، ويكتب مقالات يصيح بها فى الناس . الأفراد الأفراد[١] .

والفردية لا تقتصر على الأحدب ومصطفى بل إنها تشمل الجانب الثالث من جوانب تلك النفس وهو الراوى . فهو عندما يسافر فى القطار يختار دائماً مقعده رقم ٢١ ، وينص على أن سبب هذا الاختيار أنه فردانى[٢] .

وثمة سبب آخر لاختياره هذا المقعد هو أن الجالس عليه يتجه مع سير القطار كما يواجهه مقعدان يغلب أن يشغلهما زميلان فيتحدثان فيتسلى باستراق السمع إلى ما يقولان ، وهذان السببان الأخيران يكشفان لنا عن صفة من صفات تلك النفس ، فوقفها فى الحياة أقرب إلى وقفة المتفرج المتأمل . وتلك طبيعة الفنان والفيلسوف على السواء. ويؤكد هذه الصفة جانب آخر من جوانبها هو الأحدب ، حين كتب ذات يوم مقالا بمناسبة عيد ميلاده يقول فيه :

---

(١) ص ٢٤٠ . (٢) ص ٤٠

لكأنني من هذه الحياة إزاء مدينة حصينة سورت بمنيع الجدر ، ولكأنني منها طواف يطوف حولها ويطوف حولها ويطوف ، ولا يجد إلى جوفها من سبيل . . . إلى أن يقول :

أريد أن يكون فى حياتى ما أبكيه أو أرثيه[1] .

ولعل هـذا هو الذى أعطى تلك السيرة الروائية صبغتها ، فهى سيرة صراع فكرى ورحلة تأمليه فى الحياة أكثر مما هى سيرة حياة حافلة بالأحداث والأعمال، وقد شخص الأحدب ذلك تشخيصاً دقيقاً حين قال :

ولو سألت نفسى؛لو أرخت لحياتك ودونت مامر بها من حوادث فماذا أنت ذاكر ؟ .

إن من الرجال من يكتبون قصص حياتهم فاذا هى حافلة بأحداثها، تقرؤها فكأنما تقرأ قصة من خلق الخيال البارع ، فأين من ذلك ما عشت حياة فارغة جوفاء[2] ؟

ثم يشبه نفسه بساعى البريد الذى ينفق حياته ساعيا بين الناس ببريده دون أن يمس الظروف إلا من ظاهرها .

---

(١) ص ٢٠٠–٢٠١ (٢) ص ٢٠٠ .

هـذا الموقف مرتبط بالضرورة بموقف تلك النفس من الزواج حيث إحجامها وترددها، فالراوى يعلن أن فكرة الزواج عنده أمر لا يرد على التصور، كما لا ترد فكرة الدائرة المربعة[١]، ومن ناحية أخرى نجد الأحدب يفشل مرتين فى علاقته بالمرأة . مرة مع سميرة قبل زواجها بمختار وتبرير الفشل هنا هو أنه لم يكن له من الظروف المواتية ولا من الإرادة المستقلة بحيث يتزوج من أحب وهو ما يزال مراهقا لم يبلغ بعد نصف شوطه الدراسى[٢] . ولكننا نرتاب فى هذا التبرير عندما نقرأ أن مختار زوج سميرة لا يزيد عمره عن عمر الأحدب ، بل ينص الراوى على أن ثلاثتهم ـ الأحـــدب ومختار وسميرة ـ فى الخامسة والأربعين[٣] . ومعنى هذا أن ثلاثتهم كانوا فى عمر واحد عندما فاز مختار بسميرة من دون الأحدب . أما المرة الثانية فحين تقدم الأحدب إلى عفاف قبل زواجها بفريد . وهنا كان سبب الفشل أوضح . أوضحته عفاف من جانبها حين ذكرت صراحة أنها رفضته ـ رغم إعجابها بثقافته ـ على أساس اجتماعى صرف ، فهو أرادها طمعا منه فى صعود اجتماعى ورفضته خشية منها أن تهبط فى سلم المجتمع[٤] . كما أدركه الأحـــدب من جانبه حين ذكر صراحة أنها رفضته لأنه

---

(١) ص ٤٣ (٢) ص ١٢٤ (٣) ص ١٢٢ (٤) ص ١٦٩

مدرس ، وقد كان ذلك هو الحد الفاصل بينه وبين التدريس ، إذ تركه واشتغل بالصحافة الأدبية منذ ذلك الحين[١] .

ويلقى هذا الفشل بظله على نظرة الأحدب إلى الزواج فيقول :

الزواج عندنا فى ناحية والحب فى ناحية . إنه مجتمع مريض فهل يجىء أعضاؤه إلا مرضى[٢] . . . نظام الزواج هو فى صميمه اغتصاب يحميه القانون ، فإما رجل اغتصب امرأة يحبها ولا تحبه ، أو امرأة اغتصبت رجلا تحبه ولا يحبها ، أو رجل وامرأة يتعايشان ابتغاء مصلحة مشتركة ، بغير حب من أى الطرفين . إن الناس ليكفيهم من الأمر كله سلامة الشكل دون مضمونه ومغزاه[٣] .

ثم تتأيد فكرة الأحدب عند الراوى من أن الزواج لا يجمع إلا الأضداد عندما دعاه فريد على عشاء فى منزله بحلوان ، حيث كانوا تسعة أشخاص ، أربعة أزواج وأربع زوجات ، والراوى تاسعهم يتأمل – كعادته – ويعلن مؤيداً رأى الأحدب أنهم أضداد يتزاحمون[٤] .

بل إن المؤلف يضع تبريراً لموقف جوانب نفسه الثلاثة من الزواج

---

(١) ص ١٧١ ، ص ١٧٢ (٢) ص ١٧٢ .

(٣) ص ١٧٤ . (٤) الجزء الرابع من الفصل السادس .

على لسان عفاف زوجة فريد حين تفصل هى أيضا بين الحب والزواج فتقول :

ما للزوج والحب فى هذا البلد . خذها قاعدة . حيث يكون حب فلا زواج ، وحينما يكون زواج فلا حب[١] .

وبالرغم من ذلك فقد تزوج جانب من جوانب تلك النفس هو الدكتور مصطفى مختار[٢] ، فبعد عودته من دراسته بالخارج واشتراكه فى الصحافة الأدبية مع الأحدب ، أتته رسائل من قارئة مجهولة خفق لها قلبه ، فطالبها على صفحات المجلة أن تستمر فى مراسلته حتى كشفت له عن نفسها فلما تزوجها علمته أن القلب الخالص والعقل المطمئن قد يجتمعان فى عش واحد[٣] .

كذلك فإن جانبا آخر من جوانب تلك النفس هو الأحدب عرض الزواج على سميره بعد وفاة زوجها لكنها اعتذرت بأنها أم وجدة[٤] .

---

(١) ص ١٦٩

(٢) يذكر المؤلف اسمه خطأ فى صفحة ٢٣٩ باسم : مصطفى عبد البارى . ولم أستطع أن أجد تعليلا لتلك الفلتة التى لا يمكن أن تكون مجرد خطأ مطبعى .

(٣) ص ٢٤١ (٤) ص ٢٤٤

أما الجانب الثالث وهو حسام فيبدو أنه لم يقم بمحاولة فى هذا المجال .

وهكذا تزوج جانب واعتزم الزواج جانب آخر دون أن يتحقق ما اعتزمه بينما استمر جانب ثالث فى عزوفه عن تلك المحاولة .

ولعل ذلك دلالة على عـدم اقتناع تلك النفس اقتناعا واضحا بفكرة الزواج بعكس ما تؤمن به من أفـكار أخرى ، نجدها تتكرر بطرق متشابهة لدى جوانبها الثلاثة .

— ٤ —

ولعل تغير آراء مصطفى أثناء دراسته فى لندن ثم زواجـه عقب عودته هما التطور الوحيد الموجود فى قصة نفس . أما بقية الجوانب فإنها لا تتحرك حركة تطور بل هى ثابتة من أول القصة إلى آخرها ، حتى إن الراوى نفسه يثبتها بحيث يمثل كل منها جانباً نفسيا على نحو ما رأينا . والقارىء هو الذى يتحرك نحوها حركة استكشاف . وهذا الثبات الغالب على شخصيات القصة ـ وبالتالى على موضوعها ـ هو الذى يضعف من انتمائها إلى الفن الروائى .

ولـكننا من ناحية أخرى نجد المؤلف لا يلتزم الترتيب الزمنى

فيما يسرد من أحداث . وهذه هى إحدى الخصائص التى جعلت قصة نفس تعود فتبتعد خطوة عن السيرة الذاتية وتقترب من الجو الروائى حيث يكون المؤلف أكثر حرية فى تقديم وقائعه أو تأخيرها . وقد أوضحت شخصيات القصة على لسانها هذا المنهج ودواعى استخدامه . فنجد الراوى يعلن قائلا :

ليست اللحظات فى حياة الإنسان كلها سواء من حيث فعلها فى توجيه الأحداث ، فمنها ما قد يمضى ولا أثر له ، ومنها ما يكون له من بعد الأثر وعمقه ما يظل يؤثر فى مجرى الحياة إلى ختامها . وإن النظر إلى حياة إنسان بمجموعة أحداثها لكالنظر إلى مشهد طبيعى أو إلى صورة فنية . فالعين لا تبدأ النظر من حافة الإطار اليمنى ثم تسير فى خط أفقى مستقيم حتى تنتهى إلى حافة الإطار اليسرى ، بل إنها لتقع أولا على نقطة بارزة هنا أو هناك كشجرة على يمين الصورة أو جبل على يسارها أو قمر ساطع فى وسطها ، ثم من هذه النقطة ينساب البصر فى مختلف الاتجاهات ؛ فكأنما هذه النقطة البارزة ينبوع تفجرت منه بقية الأجزاء . وهكذا يكون النظر إلى حياة إنسان بمجموعة أحداثها . فعندئذ أيضاً يتجه الانتباه إلى لحظات بارزات ، كانت حاسمة فى توجيهها ، ومن تلك اللحظات ينساب البصر إلى سهول الحياة ووديانها[١] .

---

(١) ص ٢٧

وقد أكد هذا المعنى نفسه جانب آخر من جوانب تلك النفس هو الأحدب بكلمات وتشبيهات مشابهة بحيث تبهت الفروق تماما بين الشخصين[1] .

وعلى هذا الأساس يقوم ترتيب الأحداث فى القصة ، ففى بدايتها نلتقى بجانبين من جوانبها يمثلان فترة رجولتها هما الراوى والأحدب، ثم نواجه بطفولتها معا لا سيما فيما كتبه الأحدب فى مذكراته ، ثم نعود لنعايشها فى رجولتها من جديد ، حتى نلتقى بشبابها ممثلة فى شخصية مصطفى ودراسته بالخارج ، وذلك فى الفصل قبل الأخير لا سيما فيما كتبه من رسائل إلى صديقيه .

ولكن ها هنا مسألة تستحق التوقف ، فإذا نحن كنا قد تحققنا أن هذه الشخصيات الثلاث ليست إلا جوانب لنفس واحدة ، وتبين لنا أن صاحب تلك النفس كان طالباً يدرس دراساته العليا عام ١٩٢٧ كما أوضحنا سابقاً ، فكيف يمثل مصطفى فترة شباب هذه النفس وهو يبعث برسائله من لندن عام ١٩٤٦ ؟ لا يكفينا أن يحدد لنا المؤلف عمر مصطفى فيقول إنه فى الخامسة والعشرين لنصدق أنه يمثل تلك النفس فى مثل هذا السن ، بل الأولى أن ندرك أن صاحب هذه النفس

(١) ص ٦٩

قد سافر للدراسة إلى الخارج فى عمر متأخر ، ودليلنا على ذلك اعتراف صغير تفوه به طالب هندى كان يرى مصطفى منكبا على أوراقه بالمكتبة أثناء تلك الدراسة بالخارج من الصباح حتى ساعة العشاء فكان كلما أخذه التعب وهم بالانصراف يقول فى نفسه : أيصمد هذا الرجل ولا تصمد أنت وهو أسن منك[1] ؟ ومعنى هذا أن مصطفى كان قد جاوز سن الشباب . وإنما جعل المؤلف سنه فى الخامسة والعشرين لأنه يعتبر أن فترة الدراسة تلك هى شبابه الحقيقى التى أخصبت فكره،وإن كانت قد تمت أثناء رجولته.وهو ما نحسبه يطابق حياة الدكتور زكى نجيب محمود العلمية[2] . وبالتالى فان زواج مصطفى بعدعودته من الخارج لا يعنى إلا أن زواج صاحب تلك النفس قد تم فى سن متأخرة نسبياً ، وإن كان جانبها الشاب ـ مرة أخرى ـ هو الذى أقبل على الزواج .

ولا شك أن تخلخل تلك النفس فى شخصيات ثلاث لها أسماؤها أبعد قصتنا خطوة أخرى عن أن تكون مجرد سيرة ذاتية ، ولكن

---

(١) ص ٢٢٢

(٢) أنظر مقاله : العقاد كما عرفته ، مجلة المجلة ، القاهرة ، مايو ١٩٦٤، ص ٤ ـ ٢٠.

من ناحية أخرى — ولأن هذه الشخصيات ليست إلا جوانب لنفس واحده ، لم تتمايز تمايزاً كافياً وقائع حياتها أو أساليبها التعبيرية أو طرق تفكيرها - فإنها فى الوقت نفسه قريبة الصلة بالسيرة الذاتية .

وهذا الترجيح بين السيرة الذاتية والعمل الروائى هو الذى جعلنا ندرج قصة نفس فيما يعرف باسم « رواية السيرة الذاتية » .

سبتمبر ١٩٦٥

# الظلال فى الجانب الآخر

## لمحمود دياب

الكتاب الماسى ، العدد ٩١ ، الدار القومية ، القاهرة .

الظلال فى الجانب الآخر هى القصة الطويلة الأولى للأديب محمود دياب ، وقد سبق أن نشر مجموعة قصصية بعنوان خطاب من قبلى ، كما فاز بجائزة المجمع اللغوى عن مسرحية لم تنشر بعد . وبذلك يكون الأستاذ محمود دياب قد جرب إمكانياته الفنية فى كل من المسرح والقصة القصيرة والقصة الطويلة .

ومما يسترعى النظر الاختلاف الواضح بين مجموعته القصصية وقصته الطويلة فهو اختلاف يعبر عن تطور سريع واضح فى الفن القصصى لديه . فبينما تكاد تنتمى معظم الأقاصيص لما اتفق على تسميته بالأدب الواقعى الذى يتناول مشاكل الطبقات الكادحة وما تضطرم به مشاعرهم فى سبيل انتزاع لقمة العيش ، نجد أن قصة الظلال فى الجانب الآخر تنأى عن هذا الاتجاه تماماً ، وتتناول ما يمكن تسميته بالأدب الوجودى ، أو مشاكل الطبقة المثقفة وما تضطرب به أفكارهم

فى سبيل اتخاذ موقف ميتافيزيقى من الوجود بوجه عام ومن مشكلة الحرية بوجه خاص .

ولا تتميز هذه القصة الطويلة بذلك الموضوع فحسب ، بل بشكلها القصصى أيضاً ، فقد كتبت على شكل رباعية فى كل جزء منها يتحدث أحد أفراد القصة — ومن وجهة نظره — عما عايشه من أحداث ، على نحو ما نجد فى رواية الرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم فى أدبنا العربى المعاصر ، وهو شكل جديد فى أدبنا القصصى وإن كان كثير من قصاصى الغرب قد سبقوا إليه على نحو ما نجد فى رواية « الصخب والعنف » لفوكنر ، و « مدرسة الزوجات » لأندريه جيد ، ورباعية الإسكندرية لداريل ، وكثيرون غيرهم .

ومما يلاحظ فى معظم هذه الرباعيات أو الثلاثيات أن يكون الراوية فى أحدها محور العمل الروائى ، بينما من يسبقه أو يتلوه من المتحدثين شهود عليه أكثر مما هم شهود على أنفسهم . نجد هذا على سبيل المثال فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » حيث يقدم لنا الشهود أنفسهم قبل أن يقدم لنا يوسف عبد الحميد السويفى نفسه فى الجزء الرابع والأخير من الرواية ، فنستمع إليه بعد أن عرفنا رأى الآخرين فيه . أما فى قصة الظلال فى الجانب الآخر ، فإن مؤلفها يلجأ إلى عكس

هذا الترتيب ، إننا نستمع فى القسم الأول — وهو أطول الأقسام — إلى حكاية جميل الذى يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية فى هذا العمل الأدبى ، ثم نستمع بعد ذلك إلى أقرب الناس إليه وهم يحكمون عليه . ولهــذا الاختلاف فى الترتيب أثره . فيوسف عبد الحميد السويفى لا يمكن أن يخدعنا بل هو لا يحاول أن يخدع نفسه، كأنما يدرك أنه سبق لنا أن تعرفنا عليه ممن اصطدمت مطامحه بمطامحهم ، فلا مهرب له إذن منهم ولا منا ، وهكذا تصبح روايته أقرب إلى الاعتراف . أما جميل فهو لا يقدم لنا نفسه على حقيقتها ، بل كما يريدنا أن نعتقد فيه ، كأنما لا يدرى أننا سنلجأ مباشرة — بعد الانتهاء من الاستماع إلى أقواله — إلى أصدقائه وعشيقته لنعرف منهم الجوانب المكملة لحقيقته . بل هو يعلن فى ختام حكايته « إن الحقيقة لا يظهر منها شيء بالمرة ، فكل مايقع بصرك عليه زائف . . . غير حقيقى . . . مجرد ستار ملون ... يخدع ذوى النظر المحدود والأفق الضيق »[1] . وبهذه العقيدة استطاع أن يقنع زملاءه بحيث اعترف أحدهم فى النهاية — وبعد مقاومة شديدة — أن الضوء وحده لا يكفى لتعرف حقيقة الأشياء طالما أن الظلال تخفى الجانب الآخر[2] وهكذا لم تكن حكايات مصطفى وروز وإسماعيل

---

(١) الظلال فى الجانب الآخر ص ٢٤٠

(٢) ص ١٠٧

التى تـكوّن الأقسام الثلاثة التالية إلا بحثا وراء الظلال فى الجانب الآخر من حقيقة جميل .

* * *

وجميل يقدم لنا نفسه فى القسم الأول من القصة على أنه طالب بكلية الفنون،وجد نفسه ـ بحكم أنه إنسان يعيش فى مجتمع ـ مرتبطا بعشرات القيود . وحكايته ليست إلا محاولته الدائبة على التحرر من كل قيد أو التزام بحيث يمكن وصفه باللامنتمى . فهو يعلن تحرره من احترام الوالدين والأساتذة والأصدقاء بل وإيمانه ، حتى تتبلور مشكلته عندما يحاول أن يتحرر من طفل نتج من علاقته بروز ، تلك الفتاة الساذجة التى ألقتها الحياة فى طريقه . ولئن كان على جميل أن يبذل مجهوداً من أجل أن يصبح لا منتمياً فقد كانت روز بطبيعتها وظروف حياتها لا منتمية . لم تـكن ترتبط بأب أو أم ـ فقد نشأت فى أحد الملاجىءـ وبالتالى لم تـكن ترتبط بدين معين وإن كانوا قد علموها المسيحية فى الملجأ .

وهكذا كان جميل يجهد من أجل الوصول إلى ما عليه روز بالفعل وبدون أدنى مجهود من جانبها[1] .

---

(١) ص ٣٤٠

ووجود الطفل كرمز للمسئولية والارتباط تجاه المجتمع بشيء محدد واضح ثم محاولة التخلص منه احتفاظا باللاانتماء طريقة مألوفة فى أعمال أدبية مشابهة للإفصاح عن موقف أبطالها من مشكلة الحرية فى هذا الوجود .

وهذا النوع من التحرر يختلف عن نوع آخر من التحرر مشابه فى الشكل مختلف عنه فى النوع . ففى رواية الحى اللاتينى لسهيل إدريس يتعلق بطلها العربى بفرنسية أثناء دراسته فى باريس ، وعندما يعود فى إحدى الأجازات إلى وطنه يصله منها خطاب تعلنه فيه أنها ستصبح أما،وهذا هو ثمرة حبهما ، وهى تنتظر منه إشارة عما ينبغى أن تفعل. فكتب إليها يتبرأ من مسئوليةهذهالثمرة. مما أدى بها إلى إجهاض جنينها وقطع علاقتها به.ولكن هذا التبرؤ لم يكن تعبيراً عن رغبة فى اللاانتماء،لم يكن حسما لتردد بين الزواج أوعدم الزواج. بل كانت مشكلة البطل هو اختيار ماينتمى إليه.هل يتزوج فرنسية تنتمى إلى دولة استعمرت وطنه أم يتزوج من وطنه وبيئته وتقاليده . هو إذن يرفض الارتباط بهذه الزوجة ولا يرفض الارتباط بالزواج على وجه الإطلاق.وهو إذن

تخلص من الطفل أكثر مما هــو تحرر منه .

أما فى رواية مثل «سن الرشد» لجان بول سارتر فإن الموقف يختلف. فالرواية تدور حول محاولة ماثيو التحرر من ثمرة علاقته بصديقته مارسيل . ولـكن التحرر من تلك الثمرة لم يـكن هو التحرر الوحيد الذى ينشده ماثيو فحريته التى ينشدها أبعد وأشمل من هذا . ويتضح هذا حين يحاول الحصول على أربعة آلاف فرنك ليدفعها للطبيب الذى عليه أن يجهض صديقته . فـكلما لجأ إلى شخص ليستدين منه المبلغ طالبه بالتزام يريد هو أن يظل بمنأى عنه . فأخوه جاك يعلن أنه على استعداد لأن يقرضه عشرة آلاف فرنك بدلا من أربعة آلاف إذا تعهد له بأن ينفق هذا المبلغ فى سبيل زواجه وليس فى سبيل إجهاض مارسيل . أما صديقه برونييه عضو الحزب الشيوعى فلا يعطيه الفرصة لأن يستدين منه ، بل يطالبه بالانضمام إلى الحزب ، فيعتذر له ماثيو ويتركه دون أن يطلب منه شيئاً . أما صديقه دانيال فقد اشترط عليه أن يضع فى اعتباره رغبة مارسيل نفسها فلا يتصرف فى هذا الموضوع من جانبه وحده . وهكذا وجد المجتمع من حوله يجبره على أن ينتمى، فاضطر أن يسرق مغنية المرقص لـولا على أن يرد إليها المال فيما بعد .

ولكن مارسيل تلقى المال المسروق فى وجهه وتتزوج صديقه دانيال لتحتفظ بالطفل .

ومع ذلك فعندما نقارن بين شخصية ماثيو وشخصية جميل ، نجد أن ماثيو ـ بالرغم من كل هذا ـ ملتزم بأخلاقيات معينة ومقدر لمعنى ما من معانى المسئولية . فهو حريص على أن تجهض مارسيل وأن تجهض عند طبيب ماهر ، فقد رفض ـ رغم ضيق ذات يده ـ أن تتم العملية على يدى امرأة مشبوهة تتقاضى مبلغاً أقل بكثير وذلك خوفاً على حياة مارسيل . وحتى حين سرق كان فى نيته أن يرد المبلغ حين يستطيع . أما جميل فلا يعنيه من الأمر كله سوى طرافته [1] ، لهذا لم يحاول لحظة واحدة أن يعمل على إجهاض روز ولا على الزواج منها ، وحين ولدت طفلته فيما بعد ثم مرضت الطفلة لم يكترث أن تعيش أو تموت فماتت .

وفى قصة القاهرة لعلاء الديب ـ وهى قصة قصيرة طويلة نشرت فى ستة أعداد متوالية فى مجلة صباح الخير ـ نجد ملامح مشابهة لبطلها

(١) ص ٤٩٠

وبالرغم من أنه يتزوج عشيقته فى النهاية إلا أنه لا يحس بخطورة ما أقدم عليه إلا حين أدرك أنها حامل ، فلا يجد وسيلة للتخلص من جنينها إلا بالتخلص منها فيقتلها ليقدم للمحاكمة . وهذه الطريقة العنيفة للتخلص من الطفل دلالة على اكتراث واهتمام بما يخلفه عمله من أثر لا يريد هو أن يلتزم به . وهكذا نجد أن شخصية جميل قد تجاوزت فى تحقيقها لمبدأ عدم الانتماء كلا من بطل القاهرة وسن الرشد ، حتى ليمكن القول إنها وصلت إلى نوع من اللاانتماء المطلق إذا جاز لنا القول .

إن جميل بطل الظلال فى الجانب الآخر أقرب إلى مرسو بطل الغريب لألبير كامو ، فهو مثله لا يهمه سوى الحاضر وكلاهما ملقى فى وسط مجتمع غريب عليه . إن كلا منهما خرج بنفسه عن كل العادات وجعل ينظر فى نفسه وفيما حوله نظرة قاسية ، وخطيئته أنه يعيش معيشة من لا يبالى بشىء . غير أن الغريب يستيقظ فى النهاية إحساسه بوجود الآخرين بسبب مواجهته الموت. فيتمنى أن يرى فى يوم إعدامه كثيراً من المتفرجين يستقبلونه بصرخات الحقد حتى لا تثقل عليه وحدته . أما جميل فإننا نتركه بلا يقظة لأنه لم يجابه حكم الإعدام بعد .

سبتمبر ١٩٦٤

# أحزان نوح

## لشوقى عبد الحكيم

الكتاب الماسى ، العدد ٩٨ ، الدار القومية ، القاهرة

شوقى عبد الحكيم أديب مغرم بريفنا ، فمنذ سنوات ألف كتاباً بعنوان « أدب الفلاحين » ثم ما لبث أن اتخذ الشكل الفنى وسيلة للتعبير عن اهتماماته بالريف ، فمثلت له على مسرح الجيب مسرحيتا « شفيقة ومتولى » و « المستخبى » وهما مستمدتان مادة وروحا من ريفنا المصرى ، ولا تشذ عن ذلك رواية « أحزان نوح » ، بل إننا نستطيع أن نعثر على الموضوع الذى تدور حوله مسرحية «المستخبى» فى تلك الرواية : موضوع الجمّال الذى غدر به جمله ليترك وراءه زوجة وأبنا ، ولئن كان ثالوث الأب والأم والإبن أقرب إلى الأطياف والرموز والتجريد فى المسرحية فقد تجسد فى العمل الروائى وأصبح لكل منهم اسما ، فالأب اسمه عبد العليم والأم غنيمة والابن عيد . بل يتقارب الأسلوب الروائى والمسرحى عند شوقى . فالأسلوب المسرحى لا يقوم على الحوار بل على المونولوج ، كل شخص يحدث

نفسه ، ومع ذلك فليس مونولوج كل شخص مستقلا عن مونولوج الآخرين ، إن مجموعها يكون مونولوجا واحداً جديدا ، تماما كما يعزف كل موسيقى على آلته الخاصة ليتألف من الجميع مقطوعة موسيقية . ذلك لأن الشخصيات ليست إلا جوانب لشخصية واحدة ، هى أحيانا هواجسها وضميرها وخلاصة التقاليد التى ترسبت فى أعماقها ، على نحو ما نجد شخصية متولى بالنسبة لأخته شفيقة التى سلكت طريق الغواية وتنتظر فى استسلام مصيرها على يديه لأنها تؤمن بما يؤمن ، فهو كامن فيها قبل أن يكون مستقلا عنها معارضا لها ؛ وهى أحيانا رغباتها ونزواتها كما هى شخصية هنادى التى قادت شفيقة فى طريق الغواية . وبالمثل فى رواية أحزان نوح يكون المونولوج ركناً أساسياً من أركان الأسلوب الروائى ، وهو بلغته العامية وجمله القصيرة المتقطعة وألفاظه المتكررة وطابعه الموحى الشاعرى وما ينضح به من مرارة وحزن ، لا يكاد يختلف عن أسلوب المؤلف فى مسرحيتيه ، حتى لا يكاد المطلع على كل منها أن يفرق بينها على نحو ما نحس فى المثال التالى :

« غنيمة .. مراتى غنيمة .. متسيبنيش .. خدينى يابت .. حرام عليك لحى . . بيتى . . إيدى . . الدم ياغنيمة . . الجمل قد النخلة . .

الجمل خوّان .. كان بعد المغرب.. الجمل غدّار .. غدار ياغنيمة . . كل لحى يا اختى . . الجمل مقتول . . مخنوق . . مقطع حتت . . الحدايات بتاكل لحمه.. بالطاعون هايموت.. هايموت»[1]

وإذا أدركنا أن عبد العليم كان يزور زوجته غنيمة كل ليلة بعد مصرعه ويظل يبعبع بنفس الصوت ، صوت جمل عيلة عبد الهادى الذى غدر به ، أدركنا أن هذه الكلمات ليست إلا لونا من ألوان هذه البعبعة التى تعبر عن هواجس غنيمة وفزعها مما تركه مصرع زوجها من أثر فى أعماقها .

ويعبّر شوقى عبدالحكيم عن هذا اللون من الصراع الداخلى الذى تتميز به مسرحيتاه ويعود فيتكرر فى أسلوبه الروائى وهو بسبيل الحديث عن إحدى هذه الشخصيات « المتعاركة مع ذاتها » على حد تعبيره[2] فيقول :

« والذى حدث له فى هذه اللحظة ، وبعد انفضاض الصراع المكشوف ، الصراع المترجم إلى كلمات منطوقة ، أنه انسحب إلى صراع آخر ، أكثر تعقيداً ، مجاله داخل نفسه ، حيث لا رقيب . .

---

(١) ص ٢٠

(٢) ص ٣٥

ولا مشاهدين . . ولا معلقين على الأحداث . . حيث المتفرج الوحيد والمشاهد الوحيد والمعلق على الأحداث هو فقط . . حميده نفسه »

ثم يستطرد المؤلف معمما شرحه بقوله :

« والذى يجرى ويسرى على حميده . . يجرى ويسرى على كل منا . . نقاش وحركة وصراخ وزئير . . ولا حـــد ولا شاطىء آمن نرسو عليه »[١] .

* * *

ولـكن قصة الجمل الغدّار ليست إلا قصة جانبية فى هذا العمل الروائى ، حيث تصبح الشخصيات أكثر استقلالا وأكثر موضوعية وأكثر وضوحا وتجسدا مما هى فى المسرحيتين . فالقصة قصة نوح وأحزانه ، نوح الذى اغتصب اللصوص بندقيته وهو يحرس قطنه ليلا ، فأصبح رجلا بلا سلاح .

« لا الأرض ولا الجيب ولا الـكيان ولا الأسرة ولا اللسان الحلو قادر على أن يحميه ويوقف الألسن فيخرسها ويردعها »[٢] .

ولئن كان الناس يظنون أن اللصوص سرقوا منه بندقيته وهو

(١) ص ٢٣
(٢) ص ١٦٤

نائم ، فهو وحـده الذى يدرك أنه كان مستيقظا حين أحاطوا به ، فتصنع النوم وتركهم يأخذونها . فأحزان نوح ليست بسبب سرقة بندقيته منه فحسب ، بل بسبب الطريقة التى سرقت بها منه .

« والرجل الذى يُسرق سلاحه وهو نائم شىء ، والرجل الذى يعميه الخوف ويوقعه فيفرط فى سلاحه .. يتركه يُسحب .. من تحت رأسه شىء آخر » .

— ولو عرفوا إن أنا كنت صاحى ، وعنيه مفتوحة .. خفت.. سيبت فى سلاحى ، تبقى فضيحة . . يبقى أنا صبحت ملط . . مفيش حاجه سترانى .. لا تحتى ولا فوق .. ويبقى الموت أحسن »[١] .

وأحزان نوح لا تتعلق بالماضى فحسب ، فمن سُلب سلاحه يمكن أن تُسلب منه امرأته أيضاً .

« فسرقة البندقية كوم . . والمرأة التى يعاشرها ويقاسمها لقمة واحدة وحجرة واحدة وسريرا واحدا .. كوم »[٢] .

ومن يومها مضى نوح يتساءل هذا السؤال الذى لا جواب عليه :

« لماذا يصبح الإنسان هكذا مهزوماً أمام الأيام ؟

---

(١) ص ١٦٤

(٢) ص ٧١

لماذا تتغير الأشياء .. نفس الأشياء تحت الشمس ؟

والناس والطرقات وطريقة الكلام والنظرة وتعبير الوجه والشارع ، كل ما يتكاتف بعضه إلى جانب البعض ويطلق عليه الحياة .. لماذا ؟ لماذا تتغير الزوجة ، والمكان الذى نولد فيه ونلازمه ، لماذا لا يرضى الإنسان عن نفسه حين يفرّط فى سلاحه ، حين يخاف ، حين يصرعه الخوف »[1]

فأحزان نوح تتكون من غمه لما حدث وهمه لما قد يحدث . وقد ارتبطت سرقة بندقيته باحتمال سرقة زوجته بثلاثة ارتباطات :

الارتباط الأول على مستوى الأحداث ، ذلك أن رتيبه زوجته أرادت أن تعاونه فى العثور على بندقيته حتى يسترد ثقته التى فقدها والتى أخذت تنعكس على تصرفاته معها ، فمضت تتحرى أخبارها لا سيما من جبريل أحد جيرانهما بحارة المداكرة وممن اتهمهم نوح بالاشتراك فى سرقة بندقيته ثم تبين عدم صحة هذا الاتهام . لكن نوح ما أن رأى زوجته مع جبريل حتى ساورته الشكوك فى وجود علاقة بينهما . لهذا تمتم بصوت خفيض .

« مراتى متكلمش الغرب .. وترجعلى سلاحى » .

---

(١) ص ١١٩

ثم وصلها صوته الغاضب :

« إنت مش مراتى . . مراتى متمشيش عـــلى جثتى وانا لسه حى »[1] .

أما زوجته فتحتج قائلة :

« العملية دى ياحاجة ما ظهرتش إلا بعد سرقة البندقية ، وهوا خلاص عرف مين اللى خدها . . وجبريل كان مظلوم . . آنى ما انا طول عمرى بكلم جبريل . . كل رجالة الحارة من زمان . . من يوم ما خدنى واشمعنى بس اليومين دول إشمعنى »[2] .

ولهذا فالارتباط الثانى على مستوى نفسى ، فنوح يحس منذ سُرقت منه بندقيته بنقص رجولته، وأن زوجته تستخف به ولا بد أنها تفضل عليه شابا أكثر رجولة لا يهاب اللصوص ولا يصطنع النوم ليدعهم يسرقون سلاحه بل يعرف كيف يدافع عنه وعن امرأته . وإذا تذكرنا إلى أى شيء ترمز البندقية فى التحليل النفسى أدركنا أن سرقتها ترمز إلى العجز الجنسى . وهـكذا بدا الجدار — على حد

---

(١) ص ١٤٩

(٢) ص ١٥٥

تعبير المؤلف[١] — يرتفع بين الزوجين يوما بعد يوم ، وها هو ذا نوح يحدّث نفسه قائلا :

« لو أنه استطاع فقط أن يخفى سرقة السلاح

« لو أنها لم تعرف

« لو أنها كانت عمياء

« آه لو أنها لم تعرف ولم يصل إلى سمعها خبر الهوة التى تردّى فيها.

لوحدث هذا لـكان الأمر محتملا ولـكانت واصلت احترامها وأمضت بقية حياتها .. منكسة ، تعرف وضعها ولا تتعداه .. تتحرك على الأرض .. وليس على أكتافه .

« إنها تقف عليه .. على كتفيه ..عبء.. عيون مفتوحة[٢] . »

وهكذا وصل الأمر بنوح أنه هدم السرير الذى يجمعه بزوجته وفك أجزاءه وفضل افتراش الأرض تغطية لـما يحس به من عجز ، فاحتجت رتيبة :

— هيه .. هيه البندقية تروح واحنا ناكل بعض فى الضيق؟

---

(١) ص ٩٦

(٢) ص ٩٧

فيرد عليها نوح رداً مشحونا بالرمز وقد تحوّل كل مافيه إلى شيء مفترس هائج :

— أنا عارف . . إن كل حاجة وقعت فى الأرض ، ومبقاش فيه حاجة مستورة وعارف إن ليام السودة — هية ليام السوده اللى واقفة على الباب(١) .

ثم يتحدث عن جبريل قائلا :

— هو ماخدش البندقية .. جدع .. أحسن منى .. مش كده.. أحسن .. روحيلو .. أنا أصلى مش عاجب .. مش ملو العين..ومش قد الفضايح .. كفاية .. مش قدها . . أنا راجل فلاح . عايز أقفل بابى عليه وانستر مش قادر . . بقـــه ملوش آخر . . أخرته آه . . ملوش؟ واللا انا تهت .. معدتش أشوف تحت رجليه(٢) .

أما الارتباط الثالث فلئن بدا على مستوى الأحـــداث فقد تجاوزها إلى مستوى الإيحاء والرمز ، تلك هى صلة نوح بالشحات ، والشحات يعمل بائعاً فى دكان شيخ مغربى ، طيب وأمير كما يقال ، من بيته لدكانه ، تخونه زوجته جنان .. وتصله شائعات تثير ريبته ،

(١) ص ٩٩

(٢) ص ١٥٥

حتى يضبطها أخيراً مع جبريل فيطرده ويطردها من بيته . وقد توثقت علاقة نوح به بسبب سرقة بندقيته ، فالشحات أول من أبلغه بالعثور عليها وأن الذين أخذوها سيردونها عند صاحب دكان اسمه أحمد منيسى ، والشحات خبير بما ينتاب نوح من مشاعر بسبب سرقة بندقيته وذلك من خلال ماينتابه هو من مشاعر بسبب سرقة زوجته ، فهو يقول له :

— أصل أنا مجرب . . زيك بالضبط . . هو انت فاكر مفيش إلا أنت[1] .

وهكذا لم تصبح سرقة زوجة نوح مجرد احتمال أو قلق نفسى بل تكراراً لنموذج يلتقى به ويتعامل معه . ويشير المؤلف إلى هـــذه الرابطة عندما يتحدث عن نوح فيقول :

« وكان يضايقه فى حديث الشحات ، ذلك الشيء الخفى ، الذى يربط بينهما ، ويدعم خيط صداقتهما[2] » .

وهكذا .

« راحت المياه العسكرة ، تنساب على بلاط الحجرة ، لتفصل بين المرأة وزوجها[3] » .

(١) ص ١٢٥
(٢) ص ١٣٨
(٣) ص ١٤٨

وما تلبث أن تعلن رتيبه :

ــ أنا فى الأول مكنتش بكرهه ، وماكانش فى قلبى حاجة . . ومن ساعة ماراحت البندقية ٠٠ كله جا على دماغى ، زى لما يكون أنا اللى جيت وخدتها[١] .

ومالبث البحث عن البندقية أن قاد نوح إلى دكان أحمد منيسى ، حيث يتعاطى المترددون عليه الحشيش ، وحيث انزلقت قدما نوح شيئا فشيئا .

وأخيرا وصلت البندقية ، ولكن إذا كان قد خاف وتصنّع النوم وهم يسرقون بندقيته ، فإن هذا لن يحدث مرة ثانية وهو يرى زوجته تسرق منه ، ففى الليلة نفسها التى استرد فيها بندقيته ، ذهب إلى عرس بدعوة من أحمد منيسى بعد أن تعاطيا المخدر ، وهناك شاهد جبريل ، ثم مالبث أن لمحه ينسحب ، فحدس أنه ترك السهرة عندما رآه فيها ليتسلل إلى بيته ، وربما وهو مايزال تحت تأثير المخدّر وربما وهو تحت تأثير كل العوامل السابقة اختلطت لحظة سرقة بندقيته بلحظة سرقة زوجته .

« وراحت دقات قلبه تتلاحق ٠٠ نفس اللحظة ٠٠ لحظة أن

(١) ص ١٥١

أحاط به الرجال من كل الجهات .. أطبقوا عليه وسحبوها »[١].

فترك السامر وتسلل وراءه ورآهما من فتحة باب « المـأعد » واقفين ، فأطلق بندقيته . ولـكن ، كما سبق أن اتضح زيف اتهامه لجبريل بسرقة بندقيته ، اتضح زيف اتهامه له بسرقة امرأته . هنا تقع المفاجأة القاسية المذهلة التي تجعل نوح يبلغ بأحزانه الفردية المنعزلة قمة مأساتها ، فالقتيل لم يكن سوى مطاوع خادمه !

ويختم المؤلف روايته بهذه الجملة المشحونة بالرمز الموحية بمصير بطل لم يجتر إلا همومه ، فأفضى ذلك إلى ماهو أكثر وأخطر هما :

« انطلق يعدو بأقصى سرعة متخطيا كل مايعترضه من جدران .. وحواجز وبنايات .. حتى سقط في هوة بيت .. الآخر .. جبريل[٢] . »

يونيو ١٩٦٤

---

(١) ص ١٥١

(٢) ص ١٨١

## الموهـــــوم

## ليونس الخضراوى

( مطابع دار الهنا ، القاهرة )

هذه هى الرواية الأولى لمؤلف لم نتعود اسمه بعد ، لهذا سأقوم بعملية تعريف أكثر مما أقوم بعملية نقدية . وأهمية هذه القصة أنها من النوع الذى نفتقـده فى أدبنا العربى المعاصر ، فهى تعالج هموم الروح قبل أن تعبر عن أوضاع اجتماعية أو اقتصادية ، ويتضح لنا هذا حين نعرف أن الرواية تتناول الأزمة الروحية التى يتعرض لها طالب فى الجامعة فى سن المراهقـــــة ، وهو لا يغفل العوامل الاجتماعية والاقتصادية ولـكنه لا يجعلها محور الروايه بل هى أرضية وصورة مكملة للأزمة الروحية .

وقد يكون بطل القصة صورة مضخمة لهذا القلق الفـكرى ، لـكن هذا التضخيم لا بأس به فى العمل الفنى لإبراز الفـكرة ، كل ما هناك أن بطلنا يعلن عنه فى صراحة وغيره قد يعانيه ويخفيه عن الآخرين ، لهذا بدت تصرفاته غير مفهومة لأقربائه وأصدقائه .

فأمه تريد أن تعرف ما الذى يقلقه فيرد عليها قائلا : أفكار يا أمى، أفكار غريبة ، أفكار محيرة .. فتجيبه : كل الناس يفكرون ولكنهم يأكلون ويمرحون أيضاً .. وهذا هو الفرق بين الصورة الفنية للبطل — الذى لا يذكر المؤلف اسما له — والصورة الظاهرية للآخرين ، ويصر المؤلف على إبرازها لنا حين يضعه وجها لوجه أمام آخرين لا يبدو أن هذه المشاكل تقلقهم إلى هذا الحد الخطير ، فهو يسأل أمه قائلا : أتعرفين أين ذهب الأمس ، ها أنا أريد أن أعرف أين ذهب أمس. ولكن أمه تدعوه أن يدع هذه الأفكار ويقوم قبل أن يبرد الأكل ، فلما وجدت منه إصراراً على أن تجيبه على أسئلته صاحت بحدة :ما الذى دهاك ، ما هذه الأسئلة السخيفة ، هل جننت ؟

وكان يسير ذات يوم مع صديقه عبد الله ، وكان الصديق يدعوه لتقبل الأشياء ، كما هى ، ومرت بجوارهما امرأة تتأبط ذراع رجلها ، فماتا من الضحك عندما سمعا عباراته ، فقال له عبد الله : أيسرك أن يضحك الناس منا دعنا من هذا الكلام الذى لن يطلع السماء ولن ينزل الأرض ، ثم لم يلبث أن يتهمه بنفس ما اتهمته به أمه قائلا : هل جننت .. ماذا دهاك ؟

وتبلورت علاقات بطلنا بعالم الآخرين فى ثلاث شخصيات

رئيسية : أولا أمينة زميلته فى الـكلية ، ثم الدكتور شطا أستاذه فى التصوف ، وأخيراً صديقه جورج .

وقد تحطمت علاقاته الثلاث جميعاً ، ولئن كان تحطم علاقة الحب يرجع إلى أزمتيه الروحية والمادية ، فإن تحطم علاقة التلميذ بأستاذه قد ضاعف من أزمته ، أما علاقة الصداقة فـكانت تنتابها العواصف والأزمات حتى انتهت قبل انتهاء روايتنا .

ولقد قاده إعجابه بالتصوف إلى إعجابه بأستاذه حتى نشأت صداقة بينهما ، ثم قاده إعجابه بأستاذه إلى احتقار كل مادة أخرى ما عدا مادة التصوف حتى قرر أن كل كتاب عـدا كتب التصوف يجب إعدامه فى الحال ، فأحرق كتبه كتاباً كتابا ، فلما جاء يوم الامتحان اتجه نحو حديقة الحيوان بدلا من أن يتجه إلى قاعة الامتحان ، ثم مالبث أن أحس بتطور روحى فى حياته حين أعلن لأمه قائلا : لقد تغيرت يا أمى ، لم أعد مثل سائر الناس لقد صنعت مرة أخرى صناعة إلهية ، إن اللون الأخضر لا يفارق عينى وهو يثير فى نفسى السرور ، الماء أخضر ، والحقول والأشجار خضراء ، وكلها ضاحكة فى وجهى ، إننى أعيش بالقرب من الجنة .

وهكذا اعتزل الناس وبدأ تجربته الصوفية ، ثم مالبث أن تزعم

أسرته وقادها فى اتجاه دينى .. لـكن الخلاف بين الوالدين على كيفية إنفاق الدخل الصغير ــ وكان أبوه قد نسيته وزارته خمسة عشر عاما فى درجة واحدة ــ مالبث أن انعـكس على خلاف بين الوالد وابنه إذ تعصب الابن لأمه فما لبث الوالد أن هجر أسرته ، فلما ندم الإبن وعمل على إعادة أبيه إلى المنزل هجرته أمه بدورها إلى غير رجعة .

ولم يدخل بطلنا امتحان الدور الثانى ، كما رسب فى العام الذى يليه ، ففُصل من الـكلية، ورأى أن يوسط أساتذته فى إعادته ، وكان أستاذه الدكتور شطا قد سافر فى مهمة علمية إلى الخارج . فلجأ أولا إلى الدكتور أنيس أستاذ علم النفس . . قصد منزله فصـده الأستاذ وأبلغه أن منزله ليس عيادة مما سبب له صدمة عنيفة ، لـكنه مالبث أن حاول المحاولة نفسها مع الأستاذ عمران مدرس علم الاجتماع، ولـكن خبير الاجتماع لم يكن أحسن حالا من خبير النفس ، فقد منعه خادمه من مقابلته مادام ليس هناك موعد سابق، وعلم أخيراً أن أستاذه شطا قد عاد من الخارج فلما لجأ إليه تجاهل الأستاذ معرفته بتلميذه .

ولا شك أن هدف المؤلف هو إبراز خيبة التلميذ فى أساتذته ، لـكنه أكد للمعنى بأن كرر الموقف معهم بصورة مشابهة تكاد تكون متـكررة فأصبح كالرسام الذى يصور جميع الوجوه فى لوحته من

راوية واحدة ، وكان يمكن أن يؤكده بصور لا تتشابه هـذا التشابه الشديد . ونحن لا نـكاد نحس الصدق الفنى عندما أنـكره أستاذه وصديقه القديم الدكتور شطا ، فليست هناك المبررات الفنية الـكافية التى تؤدى إلى هذا الموقف .

ونحن نجـــد أنفسنا أمام صور أقرب ما تـكون إلى التصوير الـكاريكاتورى الهزلى حين نقرأ عن الأستاذ الذى اندفع الطلبة يلاحقونه كلمة كلمة كما تنزل سريعة من فمه ، وقد شات عقولهم تماماً حتى إن واحدا منهم صرخ عندما سعل أحد زملائه فأضاع منه كلمة ، كما نقرأ أن آخر يعرف الفلسفة بأنها القلق وذلك بلهجة لاقلق فيها .

وهكذا لجأ بطلنا إلى ميدان العمل ، فعمل مدرساً إلا أنه مالبث أن طرد من عمله لا بسبب فشله بل لأن الشغف كاد قد استولى على الطلبة الصغار بحيث وقفوا متساندين فوق الأدراج ينصتون ، مما دعا ناظر المدرسة إلى طرده خوفا على أدراج مدرسته .

أما صداقته لجورج فقـــد بدأت فى الـكلية ، وكانا يتركانها ويقصدان شاطىء النيل يقرأ عليه بطلنا مقالاته ويقرأ عليه جورج شعره وكل منهما يطرى عبقرية صديقه ، وقاده صديقه جورج إلى الشراب ، فإلى الحشيش ، فالسرقة ، فالنساء . . يقول بطلنا « ومن

العجيب أننى دعوت الله أن يساعدنى فى الحصول على امرأة وأنا أبكى»، ونحن نجد هنا أن بطلنا قد مر بأربع تجارب له مع النساء فشل فيها جميعاً ولكن فشله هنا ليس له هذه الصور المتكررة المتشابهة التى كانت عند فشله مع أساتذته، بل نحن بإزاء مواقف متغايرة تقترب وتبتعد عن النجاح وإن كانت نتيجتها واحدة.

وكان بين عبد الله وجورج صديقى بطلنا لون من النفور، فما أن يعلم جورج أن عبد الله منضم إلى إحدى الجماعات السياسية حتى يشى به، ومن يومها انقطعت علاقة بطلنا بجورج.

فالقصة إذن قصة فكر بكر قلق متطلع يريد أن يتعرف على عالم التجارب يخوضه بحدة وعنف لكنه يُصدم بواقع مرير قاتم. وهو قلق أقرب إلى المرض لأنه فصل صاحبه عن دنيا الواقع تماماً، فلا ينجح فى دراسة ولا حب ولا صداقة ولا عمل ولا فى تجربته الدينية ولا فى علاقاته الجنسية ولا فى علاقته بوالديه.

بقيت كلمة عن الأسلوب، فأسلوب القصة قاتم قتامة الموضوع،

ويمكن البرهنة على ذلك بهذه الطريقة الإحصائية التي يلجأون إليها لعد الـكلمات التي تدل على الـكآبة والأخرى التي تدل على البهجة ، لنجد أنه لا مجال المقارنة بين المجموعتين ، وقد تـكون هناك سخريات متفرقة ولـكنها سخريات تقطر مرارة .

مارس ١٩٦٢

## عن الحـــرية

### لعلى شلش

( المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة )

شغفنى دائما موضوع أعتقد أن أحداً لم يتناوله حتى اليوم بالرغم من أهميته وتبلوره ، هذا الموضوع هو فلسفة التاريخ فى الأدب العربى المعاصر . وهو موضوع يتصل بلا شك بفلسفة التاريخ فى الفكر العربى أولا ، فالمؤرخون العرب كتبوا تاريخ أمتهم وفى تفكيرهم مفهوم معين لمعنى التاريخ ومنهج التأريخ ، طبقوه فيما كتبوا وإن لم يفصحوا عنه ، اللهم إلا القليل منهم أمثال ابن خلدون فى مقدمته . وقد اختلف هؤلاء المؤرخون فى فلسفتهم ومنهجهم كل بسبب شخصيته حينا ، وبسبب المرحلة التاريخية التى عاش فيها حينا آخر . ولكنهم اتفقوا على مبادىء عامة كتلك التى تتعلق ببداية التاريخ البشرى ، ونهايته بظهور المهدى المنتظر مثلا . ومع ذلك فإننا نلاحظ أن المؤرخ العربى الواحد كثيرا ما كان منهجه يختلف باختلاف المرحلة التاريخية التى يؤرخ لها ، فهو حين يؤرخ لما قبل الإسلام يعتمد على الأقاويل وما عُرف بالإسرائيليات ويتناول تاريخ العالم كله منذ بدء الخليقة ، أما

حين يتعرض للتاريخ الإسلامى فإنه يصبح عالماً مدققاً حذراً يمتحن كل رواية ويستيقن من مصدر كل حديث، وبذلك ابتدع المؤرخون العرب منهج التحقيق التاريخى الذى استفـــاد منه مؤرخو الغرب فيما بعد .

هذا تمهيد لابد منه إذا أردنا أن ندرس فلسفة التاريخ فى أدبنا العربى المعـــاصر ، وقد سبق أن اختلط التاريخ بالأدب فى ملاحمنا الشعبية كما هو واضح فى سيرة مثل سيرة الظاهر بيبرس مثلا حيث استوحى الأديب الشعبى أحداث تلك الفترة ، ثم أعطى لنفسه الحرية أن يضيف إليها ويغير منها بما يتفق ووجدان الشعب العربى . وقد حدث الشيء نفسه فى ملاحم الشعوب الأخرى مثل الإليـــاذة والأوديسا .

أما فى العصر الحديث فقد نشأت الرواية التاريخية تعبيراً عن الإحساس بالقوميات الناشئة والتنبه إلى تاريخها وأمجادها ، فالتاريخ هو ذاكرة الأمم ، والذاكرة هى الوجود فى الماضى . وقد ظهرت الرواية التاريخية فى أدبنا المعاصر فى ظروف مشابهة . فقـد ألف جورجى زيدان مجموعة رواياته التاريخية تعبيرا عن الإحساس الناشىء فى العالم العربى بقوميته وكيانه سواء فى مواجهة الاستعمار العثمانى أو

الغربى . ثم توالى بعد ذلك الكثيرون ممن كتبوا القصة التاريخية مثل محمد فريد أبو حديد وعلى الجارم وسعيد العريان وابراهيم رمزى وعلى باكثير وعادل كامل ونجيب محفوظ وابراهيم جلال وحبيب جاماتى وغيرهم ؛ وفى المسرح الشعرى نجد على رأس القائمة أحمد شوقى وعزيز أباظة . ولما كان الأدب ليس قصة فقط ، فنحن نستطيع أن نضيف إلى الأدب التاريخى المعاصر ما كتبه مثلا محمد حسين هيكل فى السيرة النبوية ، وكذلك ما كتبه طه حسين فى الفتنة الكبرى والعقاد فى عبقرياته حيث الاختلاف فى فلسفة التاريخ واضح بين كل من الكاتبين، فبينما يحاول طه حسين أن يبرز دور العوامل الاجتماعية والاقتصادية فى توجيه أحداث التاريخ الإسلامى ويعيد كتابته وتفسيره على هذا الأساس ، نجد أن فلسفة العقاد التاريخية تقوم على إبراز دور العبقرى أو البطل فى توجيه هذه الأحداث .

هذه مجرد إشارات إلى موضوع هام أرجو أن يتاح الوقت للمختصين التوسع فيه ، أثارته لدى قراءتى أخيرا لقصة « ثمن الحرية » لعلى شلش . وهى قصة تاريخية تدور حول هزيمة لويس التاسع ملك فرنسا فى معركة المنصورة عام ١٢٥٠ م .

وأحب أن أقول أولا إن هذه القصة — وقصصاً ومسرحيات

أخر تناولت الموضوع نفسه — كتبها كاتبها تلبية لمسابقة أعلن عنها المجلس الأعلى للفنون والآداب، وكان الدافع إلى المسابقة هو تنبيه الأدباء والقراء على السواء إلى مواقفنا البطولية السابقة، فمن لم يعرف ماضيه، لن يعرف حاضره ولا مستقبله. وصياغتها صياغة أدبية يحيلها من مجرد تراث ثقافى إلى تراث وجدانى.

وأهم خطر تتعرض له قصص تتناول موضوعات البطولة التاريخية — ولا سيما من كاتب يعترف بأنها أول محاولة له فى كتابة القصة الطويلة — هو الأسلوب الخطابى. وهذا هو ما حاول مؤلف « ثمن الحرية » تجنبه. والخطابية فى مثل هذه الأعمال قد لا تأتى من الجمل الإنشائية والكلمات الحماسية، فهذا ما يتنبه إليه أى أديب يعرف الأصول الأولية للعمل القصصى، إنما هى تأتى من خطر تصوير فريق بالخير المطلق، والفريق الآخر بالشر المطلق، وبذلك نفتقد العنصر الإنسانى فى الفريقين على السواء، وبالتالى نفتقد الصدق والإقناع الفنيين، وليس معنى هذا أن على الكاتب أن يقف محايدا، بل عليه أن يوضح أين يرجح الشر وأين يرجح الخير، ولكن ثمة فارقاً كبيرا بين الترجيح والإطلاق.

ولعل التزام الكاتب بالخطوط الرئيسية للأحداث التاريخية

هو الذى أعانه على اتخاذ هذا الموقف، فمن المعروف أن هناك منهجين فى القصص التاريخى : أولهما يستوحى التاريخ لكنه لا يلتزم به إلا فى خطوطه العامة ويعطى لنفسه حرية التعبير والتبديل فى التفاصيل على نحو ما نجـــد فى ملاحمنا الشعبية . أما المنهج الآخر فهو يلتزم الأحداث التاريخية ثم يضيف إليها . وهذا هو ما فعله مؤلف « ثمن الحرية » فقد صوّر حماس المصريين فى الدفاع عن وطنهم واستعدادهم لبذل أرواحهم حتى قدم بعضهم حياته وبعضهم قدم عضوا من أعضاء جسده وبعضهم فقد ثروته ، لكنه ذكر خيانة البعض عندما دل الجيش المحتل على مخاضة يخوضون منها القناة التى كانت تفصلهم عن مدينة المنصورة وما نتج عن هذه الخيانة من خسائر فى الأرواح والأموال . كذلك صوّر المؤلف الفرنسيين بصورة المعتدين المتهالكين على شهوة الجنس والمال ، لكنه حرص على أن يذكر ما ذكرته كتب التاريخ ، من رفض لويس التاسع وهو فى أسره هدية من سلطان مصر وكذلك دعوته إلى الطعام معه ، كما رفض تسليم بعض الحصون فى الأراضى المقدسة مقابل إطلاق سراحه . فهذه النظرة الإنسانية التى لا تجعل من العدو شرا خالصاً ولا من الصديق خيرا خالصا هى التى تقنع القارىء بصدق العمل الفنى وبالتالى تقنعه بما يراه الكاتب من رجحان الشر

فى جانب أو الخير فى جانب ، وإلا فإنه يرفض العمل الفنى أساساً .

وليست القصة التاريخية مجرد إعادة كتابة للتاريخ فى صورة فنية، بل هى تحمل تفسيرا جديدا من الكاتب تنعكس فيه روح العصر . هذا التفسير الجديد هو ما يبرر تناول أكثر من كاتب فى أكثر من عصر لموضوع تاريخى واحـــد تناولا فنيا ، كما هو الشأن فى حياة كليوباترة ومصرعها على سبيل المثال . فالموضوع واحد ، لكن التفسير فى كل مرة — إلى جانب المعالجة — جديدان . ولقد حرص الأستاذ على شلش على تقديم تفسير تنعكس فيه روح القرن العشرين خلال روايته للأحداث التى أدت إلى هزيمة لويس وأسره فى المنصورة منذ أكثر من سبعة قرون . فقد حرص الكاتب على إبراز الفكرة التى تؤمن اليوم أن الشعوب هى التى تصنع تاريخها . فالشعب المصرى — وليس حكامه المماليك المتنازعون — هم الذين انتزعوا النصر ودحروا الصليبيين الغزاة . ذلك أن تعرض البلاد لخطر الغزو الأجنبى لم يشغل هؤلاء المماليك عن خلافاتهم وأطماعهم حتى لقـــد ضحوا بدمياط وتركوها نهبا للغزاة بسبب هذه الخلافات والأطماع وتركوا للأعداء الجسر الذى كان وسيلتهم للفرار ليدخل منه إلى المدينة الحزينة ، بل إنهم لم يتورعوا عن إضرام النار فى دكاكين الأهالى أثناء انطلاقهم

خارج المدينة . أما المقاومة الشعبية فهى التى قامت بالدور الرئيسى فى صد الغزاه . كذلك حرص المؤلف على أن يوضح عناصر الوحدة التى صهرت الفواصل الجغرافية والدينية فى بوتقة واحدة . فهناك الشيخ المناديلى وأسرته شبانا وسيدات، وهناك شجاع الدين القادم من دمشق وخطيب فاطمة إبنة الشيخ المناديلى ، والذى قُتل أبوه فى مصر منذ ثلاثين عاما أثناء غزوة مماثلة، وهناك جارهم المسيحى حنا الذى ضحى بنفسه فيمن ضحوا بأنفسهم ثمنا لحرية مصر. وهنا نلمس حرص المؤلف على التفرقة بين الغزاة الصليبيين وأقباط مصر الذين شاركوا فى مقاومة الغزو الصليبى واستنكروا أن يكون هذا من الدين فى شىء على نحو ماعبّر حنا . هـذه الوحدة الشعبية إذن هى ما حرص المؤلف على أن يبرز دورها فى صد الغزو الصليبى . فهو يقص إذن معركة المنصورة من خلال انعكاسها على أفراد الشعب المصرى ، وما عانوه من آلام وما أبدوه من مقاومة أدت إلى النصر . وهذه نظرة جديدة أملتها فلسفة العصر الذى نعيش فيه ، بينما كان هم مؤرخى تلك المعركة ، مصريين وفرنسيين على السواء ، منصرفا إلى دور الملوك والقواد فيما عدا إشارات متناثرة قليلة هى التى استفاد منها كاتب القصة وتوسع فيها .

ومع ذلك فإن المؤلف نفسه يعترف فى تذييله لقصته بأنه يحس

ببعض النقص فيها، والواقع أن هذا النقص الذى يحسه المؤلف والقارىء على السواء ناتج بوجه عام عن عدم حضور الصورة الكاملة لما يعرض له المؤلف من مواقف أو أحداث أو شخصيات، مما يجعل ما يسمى بعملية الإيهام بالواقع عملية مهزوزة، وهذا أمر يمكن استكماله بالخبرة والممارسة.

ويمكن تتبع كثير من الشواهد التى تؤيد ذلك والتى تفرق فى وضوح بين مستوى عملين أدبيين . ونكتفى هنا بالإشارة إلى مثال واحد : فالصليبيون فى القصة بمجرد وصولهم إلى الأراضى المصرية ودخولهم مدينة دمياط يتحدثون إلى المصريين — بل إلى النساء المصريات — مباشرة، وهذا أمر يثير تساؤل القارىء دون أن يبرره المؤلف . فكيف استطاع الأجنبى الذى يتحدث الفرنسية مثلا أن يتفاهم مع ابن البلد المصرى الذى يتكلم العربية ؟ ورغم أنه ليس من مهمة الناقد أن يشير على الكاتب بما كان يجب عليه أن يفعله إلا أننا نقول إنه كان يمكن للكاتب أن يجعل التفاهم بالإشارة فى أول الأمر ريثما يتعلم هؤلاء الغزاة لغة أهل البلاد، أو أن يجعل التفاهم يتم عن طريق وسيط أجنبى يعيش فى مصر أو سبق أن زار الشرق العربى فى إحدى الغزوات الصليبية السابقة، الأمر الذى لابد أنه حدث عند المفاوضات التى كانت تدور بين أتباع السلطان وأتباع لويس التاسع . وإبراز عدم

التفاهم اللغوى لم يكن من شأنه أن يؤكد عملية الإيهام بالواقع فحسب، بل كان من الممكن استغلاله رمزاً لعدم التفاهم العام الذى أدى الى هذه الحروب بين الفريقين .

يناير ١٦٩٤

## التفاحة والجمجمـــــة

### لمحمـد عفيفي

( دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٦ )

التفاحة والجمجمة هى الرواية الأولى لمحمد عفيفى ، وكانت قد صدرت له منذ عشرين عاما مجموعة قصصية بعنوان « أنوار » ، وفيما بينهما صدرت له مجموعة مقالات تتميز بأسلوبها الفكاهى عنوانها « ضحكات عابسة » .

والتفاحة والجمجمة تنتمى بأسلوبها الفكه إلى هذا التراث البعيد فى أدبنا الفكاهى مثل الفاشوش فى حكم قراقوش لأسعد بن مماتى صاحب ديوان الجيش والمال فى عهد صلاح الدين ، ونزهة النفوس ومضحك العبوس لابن سودون فى العصر المملوكى ( القرن التاسع الهجرى ) وهز القحوف فى قصيدة أبى شادوف ليوسف الشربينى فى عهد الاحتلال العثمانى، وابن دانيال وشركائه فى التأليف لخيال الظل، حتى نصل إلى إبراهيم المازنى ويحيى حقى ويوسف السباعى والكتابات السابقة للمؤلف نفسه .

ونحن إذا رجعنا الى المقدمة التى كتبها محمـــد عفيفى لمجموعته القصصية « أنوار » لعاونتنا كثيرا فى تفهم خصائصه الأسلوبية فى روايته التى كتبها بعد ذلك بعشرين عاما .

فحواره أولا باللغة العامية ، بل فيه الخصائص النطقية التى تميز شخصية عن أخرى ، فتوتو الأجنبى الوحيـد فى الرواية ينطق الـكلمات العربية القليلة التى تعلمها محرّفة ، بينما كرشه خادم الحاج طلبه ينطق بعض الحروف مضخّمة ، فالتـــاء ينطقها طاء ، والدال زايا ، والزاى ظاء وهكذا .. مما يساعد على تجسيم هذه الشخصية الحيوانية .

أما ثانى هذه الخصائص الأسلوبية التى دعا إليها المؤلف فى مقدمته السابقة وطبقها فى روايته الحالية فهى عدم استخدامه إلا ألفاظا حديثة متداولة ، وكان قد ذكر أن سبب دعوته إلى ذلك هو أن يتم إدراك المعنى وما يتبعه من تداعى المعانى لدى القارىء على النحو الذى أراده الـكاتب ، فلا يقصد الـكاتب معنى ويفهم القارىء من اللفظ نفسه معنى آخر . كما أن إلجاء القارىء إلى المعاجم فـكرة تتنافى فى ذاتها مع الطبيعة الإلهامية للأدب .

أما ثالث الخصائص الأسلوبية فهى عدم استخدام الصفة أو التشبيه أو الاستعارة أو المجاز كغاية فى ذاتها ، فهذه الوسائل اللغوية — كما

يقول الـكاتب ـــ ليست فرصة للاستعراض اللغوى إنما هى وسيلة يستعين بها الـكاتب على تقوية إيحائية للغة ، ولا يصح أن يحيد عن هذا الهدف .

* * *

ولما كانت أحداث الرواية تدور بين خمسة أشخاص أرغموا على العزلة فى إحدى الجزر الصغيرة المجهولة ، فإنها تنتمى بموضوعها إلى هذا التراث العالمى الذى يروى قصصاً عن أشخاص عاشوا ـــ لسبب أو لآخر ولمدد متفاوتة ـــ فى جزيرة منعزلة ، وما قاموا به من مغامرات وما لاقوه من عقبات على نحو ما نجد فى قصة السندباد أو قصة حى بن يقظان فى تراثنا العربى .

وتـكاد تـكون جزيرتنا هنا تلخيصا لعالمنا أو صورة مصغرة منه ، ففيها التفاحة وفيها الجمجمة ، فيها الحياة وفيها الموت ، فيها الأنثى تشعل الحب والجنس وفيها الرجال يتصارعون ـ بسببها ـ حتى الموت. أما الراوى أحمد عبد الغفار فهو يمثل رجل الفـكر ، وهو يمثل ذلك بوسيلتين: الأولى مهنته العقلية فهو مهندس سفن، والثانية أنه لا يكتفى بأن يعايش أحداث القصة بل لديه القدرة على انتزاع نفسه منها لحظات ليصبح متفرجا ومعلقا عليها فمدونا لها ، وهى قدرة ينفرد بها من دون الشخصيات الأخرى . ثم هناك توتو بكلماته القليله ، وخنجره الذى

يرشق به السمكة فيصطادها فى لمح البصر ، ثم يعرف كيف يوقد نارا بإمكانيات أولية جداً لشئ ما يصطاد ، فيطعم رفاقه على الجزيرة لونا آخر غير مجرد التفاح المتساقط من الشجرة الوحيدة بالجزيرة ، إنه رجل المهارات العملية . أما الحاج طلبة بخادمه الحيوانى كرشه وبشيكاته ومسدسه فيمثل النفوذ . يبقى أخيرا من الرجال الأربعة كرشه برقبته السميكة كأنها رقبة ثور ، وجبهته الضيقة المسائلة إلى الوراء وبلاهته العامة فى وجهه الجلف ، إنه يمثل القوة الحيوانية . أما عزيزة أو زازا فهى الأنثى الخالدة ، وقد أضفى المؤلف عليها كل صفات هذه الأنثى ، فهى حسناء رائعة ، ولا غرابة فى ذلك فهى ممثلة سينمائية شهيرة ، أما صفة الخلود فقد أضفاها عليها المؤلف حين جعلها لا تخضع لهذا الزمن الذى يعدو عدوا فى تلك الجزيرة العجيبة ؛ فعقارب الساعة تجرى ، والنمو يتم فى سرعة مذهلة ، نمو التفاح على شجرته ، ونمو الشعر والأظافر على أجسام الرجال ؛ أما عزيزة فلا تخضع لهذا الزمن اللاهث، لا يطول شعرها ولا تطول أظافرها وجمالها لا يتغير .

وهكذا نلاحظ فى غير كبير مشقة أن شخصيات القصة على شىء من التجريد ، لكنه تجريد لم يفسد من حيوية الشخصيات وإن أضفى لونا من الرمزية على القصة .

وأحداث القصة تروى الصراع بين الرجال الأربعة الذين قذفت بهم إحدى السفن الغارقة على تلك الجزيرة التى لا تزيد مساحتها عن فدان واحد ، لكنها مهيأة بوسائل الحياة الأساسية : ففيها شجرة تفاح تنمو ثمارها بسرعة ما يؤكل منها، وفيها نبع عذب بجواره جرة ، وكوخ به سرير ، وبعض الأوعية المنحوتة من الخشب ، ثم جذع لشجرة مقطوعة بجانبه أداة صخرية مسننة تشبه المنشار ستتم بها محاولة الإنقاذ المقبلة من هذه الجزيرة المنعزلة .

ورمز السيطرة فى تلك الجزيرة بين الرجال الأربعة هو الاستيلاء على المرأة الوحيدة بينهم ، ولقد تتابع الاستيلاء عليها . استولى عليها أولا الحاج طلبة بمسدسه وشيكاته وحيوانية خادمه كرشة . وإستكمالا لنفوذه لا تفوته الناحية الشكلية حتى لا يبدو بمظهر مغتصب النساء ، فيصر على أن يتزوج زواجاً شرعياً بقراءة الفاتحة وشهادة شاهدين هما أحمد وتوتو ، بالرغم مما فى هذه الإجراءات من « مسخرة » فى مثل هذه الظروف على حد تعبير أحمد ، لكن الراوى أو رجل الفكر عمل بدهائه على تجريد الحاج طلبة من سلاحيه : كرشة والمسدس ، أما دفتر الشيكات فهو من باب الشكليات التى يستخدمها الحاج فى تلك الجزيرة لاستكمال أدوات نفوذه . ولقد استطاع أحمد أن يثير

كرشه ضد سيده شيئاً فشيئاً وأن يقنعه أن سيده ليس أفضل منه حتى يستأثر من دونه بهذه الحسناء الرائعة ، وفى الوقت نفسه أقنع زازا أن تسرق الرصاص من مسدس الحاج ، فلا أمان على نفسها طالما كان الرصاص فى مسدسه ، فلما وقعت إحدى المعارك المألوفة على الجزيرة ولجأ الحاج الى مسدسه اكتشف أنه قد أفرغ مما فيه من رصاص . فانتقلت السلطة إلى الأبـــله كرشة أقوى أفراد المجموعة جسدا . واكتشف أحمد بذلك أن وقيعته لم تكن لحسابه ولا حتى لمصلحة الجماعة ، بل كانت لحساب كرشة ومصلحته ، وأن سيطرة الحاج كانت أهون من سيطرة هذا المعتوه الحيوانى .

لـكن القوة الحيوانية المجردة لا تجدى فى السيطرة طويلا ، لهذا مالبث أن دالت دولة كرشة ، ولـكن على نحو أسوأ ممـا حدث وسيحدث لغيره . فقد لاقى مصيره النهائى خلال دفاع شرس عن استحواذه على زازا .

ومن بعده تولى قاتله توتو زعامة الجماعة ، فقد كان يملك خنجراً له قدرة على طعن معارضيه كما كانت له قدرة على اصطياد السمك به ، وبهاتين القدرتين تمت له السيطرة على الباقين والاستيلاء بدوره على زازا . وبين توتو زميل الغربة فى أول القصة وتوتو صاحب السلطان

الآن مسافة نفسية شاسعة ، فهو فى أول القصة ذو قلب بكر يقتسم ما يصطاده مع زملائه فى الغربة ، ولا يعرف الأنانية ولا الضغينة ؛ غير أن الصراع الذى شهده على شهوتى الجنس والطعام والذى اضطر إلى المشاركة فيه قد غيره تماما ، فما أن سنحت له فرصة السلطة حتى بدا ما تركه هذا الصراع من بصمات على نفسيته ، فأصبح فظاً أنانيا ، عرف خنجره ـ وعلى يديه ـ طعم الدم الموت .

أما أحمد عبد الغفار مهندس السفن وراوية القصة ، فقد بدا لنا لأول وهلة ضعيفاً مسالما محاولا أن ينأى بنفسه عن هذا الصراع الدموى، غير أننا مانلبث أن نكتشف أنه سخّر فكره الذى يتميز به عن الآخرين لخدمة عمره ، فكل مايهمه أن يعيش أطول مدة ممكنة ولو على حساب كرامته ، حتى إنه يعترف لزازا أن أحداً لا يهابه . ورغم أن الجميع أدركوا فى النهاية حاجتهم إليه فأتمروا بأمره لأنه الوحيد الذى يستطيع بعلمه أن يجد طريقة لخلاصهم من هذا السجن الرهيب ، إلا أننا مانلبث أن نتساءل عما إذا كانت قيمة الحياة بعدد السنوات التى يعيشها صاحبها ، وتفادى الموت ولو على حساب أى شىء آخر ؟ إننا نعلم منذ أرسطو — وربما من قبله — أنه إذا كان التهور رذيلة فإن الجبن أيضاً رذيلة . بل لعلنا نجد شيئاً من الإجابة على

تساؤلنا حين ندرك أن الزعامة لم تنتقل إلى أحمد عبد الغفار إلا حين نفض عنه غبار الجبن وجرؤ على استخدام المسدس الذى جبن عن استخدامه من قبل . وبهذا وحده أصبح سيد هذه الجماعة التى لاتعرف إلاّ القوة وسيلة للسيطرة . وشجاعة بلا عقـــل تؤدى بصاحبها إلى الهلاك كما حدث لـكرشة ، وعقل بلا شجاعة يؤدى بصاحبه الى حياة أشبه بالموت .

ويكتشف أخيراً أحمد عبد الغفار وسيلة الخلاص ، فلم يـكن الأمر يتطلب بناء قارب فقط ، بل واكتشاف طريقة للتخلص من جاذبية خاصة تتميز بها هذه الجزيرة تجذب إليها القارب كلما حاول الابتعاد عنها ، وهذا ما نجح فيه أحمد . ولا يخفى الـكاتب ـــ سواء أكان المؤلف أم الراوية ـــ أنه يكتب هذه الأحداث المضحكة الفاجعة ليعمل على وصولها إلى أخوته من البشر لعلهم يتعظون بها . وحين يعلن أحمد قائلا : يا خسارة كان ممـكن نعيش سعدا ، لـكن ضيعوا الوقت فى الخناق . نحس أن هذا الرأى يمـكن أن ينسحب على عالم اليوم المزدحم بالخلافات والمعارك . ويستطيع أكثر من قارىء وقارئة أن يردد مع عزيزة وأحمد حوارهما حين تقول عزيزة : طول الوقت وانت بتجرى . فيرد أحمـــد : وانتى بتربطى جروح . فيـكون

الجواب : مع إننــــا ممــكن نعيش مبسوطين .

إن هذه الـكلمات المتناثرة فى الرواية تؤكد ما سبق أن قلناه إن هذه الجزيرة يمكن أن تـكون تلخيصاً لعالمنا وصورة مصغرة منه . وأن الرواية بهذا الموضوع المأساوى والأسلوب الفـكاهى كأنما تقدم للقارىء جمجمة فى هيئة تفاحة ، فالجمجمة هى الموضوع والتفاحة هى الأسلوب ، ولو جردنا الرواية من أسلوبها الفـكاهى لأدركنا مدى الفزع الذى ينتابنا ، ولقدمت لنا الرواية نصف الحقيقة .. ليلاً بلا نهار . فقد وصل العراك إلى حد إحراق الـكوخ الوحيد الموجود بالجزيرة والذى سبق أن احتموا به من تقلبات الجو العاصفة فى تلك الجزيرة ، بل وصل إلى حد إراقة دماء الرجال الأربعة دون استثناء ، بل إلى مصرع أحدهم . حتى فى النهاية لا نعرف إن كان الخلاص قد تم لشخصياتنا أو لبعضهم ، لأننا نتركهم وسط قارب صغير نهباً للأمواج والأسمــــاك ، وزازا تقول لأحمد انها ستنجب ولدا ، فيرد عليها : إعقلى يا بنتى ، وده وقت حد يولد فيه ؟

وهــكذا كما تم التوازن على مستوى الموضوع بين نضارة زازا الأبدية من ناحية ، وخشونة الرجال الأربعة وخضوعهم لزمن جائع

متعجل من ناحية أخرى ، فقد تم على مستوى الرواية بين موضوعها وأسلوبها . فالأسلوب إذن هو صمام أمن ضد انفجار الكاتب والقارىء على السواء ، فهو الذى خفف من وطأة الموضوع وقتامته وذلك عن طريق روح الفكاهة التى تشيع فيه كما يشيع الضوء فى الظلام فيبدد وحشته .

نوفمبر ١٩٦٦

# دراسات
# فى
# القصة القصيرة

# القصة القصيرة فى مصر

## منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠

### بقلم عباس خضر

( الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ )

الـكتب التى تؤرخ لحياتنا الثقافية تقوم بمهمة جليلة ، ذلك أنها تنقذ من النسيان جهودا تظل مبعثرة حتى يُقدَّر لها من يجمع بينها ويرتبها زمنياً ويصنفها ويقارن بين بعضها البعض ، فتبرز إلى الوجود فى سياق متصل ، ويصبح هذا النوع من المؤلفات بمثابة الذاكرة لهذا اللون من النشاط الفـكرى . وبالنسبة لتاريخ القصة العربية ظهرت عدة مؤلفات منها كتاب الدكتور محمد يوسف نجم ( عام ١٩٥٣ ) عن القصة فى الأدب العربى حتى عام ١٩١٧ ، وكتاب الدكتور محمود حامد شوكت ( عام ١٩٥٦ ) بعنوان : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ، وكتاب الدكتور عبدالمحسن طه بدر (عام١٩٦٣) الذى يؤرخ للرواية العربية حتى عام ١٩٣٨ ، ثم كتاب عبد القادر حسن أمين ويتناول القصص فى الأدب العراقى الحـديث ، وأخيراً كتيب الأستاذ يحيي حقى : فجر القصة المصرية ( عام ١٩٦٠ ). أما فى

مجال القصة القصيرة فلا نجد الآ كتاب المرحوم الدكتور عبد العزيز عبد المجيد الذى كتبه بالإنجليزية بعنوان : الأقصوصة فى الأدب العربى الحديث ، وبحثا للدكتور عبد الحميد يونس بعنوان : فن القصة المصرية فى أدبنا الحديث لم يطبع إلاّ على الاستنسل ، فلم يُقدّر له الذيوع بين الجمهور وإن وصل إلى أيدى المتخصصين . ومن هنا كانت أهمية بحث الأستاذ عباس خضر ، فهو الأول من نوعه فى اللغة العربية ، وإن كانت هناك ثلاثة رسائل ماجستير أجيزت من كلية آداب جامعة القاهرة نرجو أن يُقدّر لها الطبع والنشر قريبا هى رسالة سيد حامد النساج عن تطور فن القصة القصيرة فى مصر من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٣٣، ورسالة نعيم حسن اليافى عن القصة القصيرة فى الأدب الشامى الحديث من عام ١٨٧٠ حتى عام ١٩٦٤ ، ورسالة محمد رشدى حسن عن أثر المقامة فى نشأة القصه المصرية الحديثة .

كل هذه المؤلفات مجهودات دراسية ونقدية تسد فراغا فى مكتبتنا العربية ، نرجو أن تظهر أخوات لها فى مجالاتنا الثقافية الأخرى كأن نقرأ كتابا فى تاريخ السينما أو الفنون التشكيلية عندنا ، فنخلق بذلك ذاكرة لهذه الفنون التى ما تزال حتى اليوم جهودا متناثرة تنتظر لمسة المؤرخ الفنان يطلعنا على ترتيبها الزمنى ويقيّم لنا مراحلها.

وأول ما يلاحظ على كتاب الأستاذ عباس خضر أسلوبه السلس ، وإحساس القارىء أن كاتبه قرأ أكثر مما قدم له . كما أنه يعرض جميع وجهات النظر دون تحيز لا تكاد تفوته ملاحظة عند دراسة نص من النصوص ، قد استفاد من مراجعه وأضاف إليها ، ومما تجدر الإشارة إليه أن المؤلف استعان بملاحظات القراء التى حرصوا على تدوينها على ما استعاره من مراجع من دار الكتب ، فالتفت إليها واهتم بالتعليقات ذات الدلالات منها ، وبذلك جعل جمهور القراء — وفى مراحل زمنية مختلفة — يشاركونه عمليتى النقد والتقييم .

وقد أوضح المؤلف فى مقدمته لماذا توقف عند سنة ١٩٣٠ ، فذكر أن هذه الفترة تتميز بتخلق هذا الكائن الفنى — وهى القصة القصيرة — فى نشأته ووجوده الأول ، إلا أن ثمة ملاحظتين منهجيتين على الكتاب :

الملاحظة الأولى أن المؤلف لم يشرح منهجه فى الدراسة ، فلم يوضح كيف حصل على مراجعه ، هل اقتصر من دور الكتب على دار الكتب ومكتبة أخبار اليوم كما يُفهم من الكتاب . وهل هذا يكفى ولماذا ؟ وهل اتصل بالأحياء ممن تناولهم بنظام معين ؟ وهل حاول الاتصال بأقرباء المتوفين أو معارفهم كما حاول فى حالتى عيسى وشحاته

عبيد ؟ كل هذه أسئلة منهجية كنت أحب أن يوضحها المؤلف حتى يطمئن القارىء إلى حـدود المنطقة الأدبية التى غطاها البحث وحتى يتسنى للآخرين أن يقوموا بتغطية ما هو خارج تلك الحدود إن كان ثمـة مجال لذلك .

أما الملاحظة الثانية فتتصل بفهارس الـكتاب ، فالعمل التجميعى فى مثل هـذه الدراسات الرائدة لا يقل أهمية عن العمل الدراسى ، وواضح من الـكتاب أن المؤلف قد رجع إلى مواد كثيرة منشورة فى صحافة تلك الأيام لم يُقدَّر لها أن تجمع فى كتب ، وقد اختار من بينها ما اعتبره نموذجا لغيره فلم يذكر فى صلب الدراسة كل ما وقعت عليه عيناه ، ولهذا ـ ومن أجل التاريخ الأدبى ـ كان يجدر أن يضيف ثبتا فى نهاية الـكتاب يذكر فيه كل قصة عثر عليها فى صحيفة ، وتاريخ نشرها ، كما كان من الأفضل أن يضيف فهرساً للأعلام تيسيراً على الباحث .

* * *

وقد بدأ المؤلف بتمهيد عن القصة فى التراث العربى ، ثم الاتصال بالغرب والترجمة القصصية ، وفى هذا التمهيد يتعرض المؤلف للقضية التى طال فيها الجدل وهى ما إذا كان قصصيونا المحدثون قد تأثروا

بهذا التراث إن وُجد . وأورد ماردده بعض المستشرقين مثل إرنست رينان من أن العرب لم يعرفوا القصة لسببين رئيسين: أولهما أن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد ولا ينزع إلى التجسيم ، وثانيهما أن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر المتنوعة، فلم تمنحهم المخيلة المبتكرة التى تتوافر للغربيين . ويفند المؤلف هذا الرأى بما يثبته من وجود قصص لدى العرب .

والواقع ان هذا الرأى القائل بأن العرب لم يعرفوا القصة ليس رأى بعض المستشرقين فقط ، بل لقد ردده ـ أو ردد كلاماً قريباً منه ـ بعض كتاب العربية ، ولعلهم متأثرون برأى هؤلاء المستشرقين مثل عبد العزيز البشرى[١] وأحمد امين[٢] والعقاد[٣] وتوفيق الحكيم[٤] وغيرهم . فهؤلاء اتفقوا ـ ولتعليلات مختلفة ـ على أن

---

(١) عبد العزيز البشرى: المختار ، جـ ١ ، القاهرة ، الحلبى ، ١٩٣٨، ص ٤٥ .

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ط ٢ ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ص ٧٢ .

(٣) عباس العقاد : الفصول ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٢٢ ، ص ١٤٠.

(٤) توفيق الحكيم : زهرة العمر ، القاهرة ، كتاب الهلال ، العدد ٤٧ ، ١٩٥٥ ، ص١٣٨ .

العرب لم يعرفوا القصة إلا فى عصور متأخرة كالعصر العباسى [١].

والواقع من جهة أخرى أن العرب ، مثلهم كمثل بقية الأمم ، لا يمكن أن يخلو أدبهم من القصص لأنه نشاط إنسانى تستلزمه المجتمعات البشرية وملابسات تطورها ، وهناك فى تاريخ الأدب العربى مجموعات قصصية لا تحتاج إلى جهد لاكتشافها تمتاز عن مجموعاتنا الحالية بأنها تندرج تحت موضوع واحد مثل كتاب البخلاء للجاحظ ومصارع العشاق للسراج والفرج بعد الشدة للتنوخى والمكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف .. الخ فكل كتاب من هذه الكتب يجمع عدداً من القصص تندرج تحت عنوان الكتاب ، هذا إلى جانب ما ذكره المؤلف مثل ألف ليلة وليلة والمقامات . غير أن هذه القصص تختلف عن القصة القصيرة بمعناها الغربى الحديث والتى نشأت وتطورت فى ظل حضارة خاصة ، ولعل أهم اختلاف هو أن الحركة فى تلك القصص السابقة — فى الشرق والغرب على السواء — حركة خارجية ، بينما تغلغل المؤلف فى القصة الحديثة فى نفسيات أبطاله عارضا لنا انفعالاتهم

---

(١) أنظر تفصيل ذلك فى الدراسة التى قدمها عبد الحميد إبراهيم محمد عن قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى ( رسالة ماجستير بكلية دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، مخطوط بالاستنسل ) الجزء الأول من التمهيد بعنوان : القصة عند العرب .

وكاشفا أمامنا دوافعهم ، ولهذا يجب أن نفصل بوضوح بين فنية هذا القصص الذى يبدعه أفراد على أساس فنى متفق على مبادئه الأولى ، وهذا القصصى المجهول المصدر الذى تتداوله الأجيال أو المستند إلى سلسلة الإسناد المعروفة بالعنعنة أو الذى يرويه أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على أنه تاريخ أو خبر . فلا نستخدم نفس المعايير فى نقد وتقييم قصة للجاحظ فى بخلائه وأخرى لمحمود تيمور فى إحدى مجموعاته.

ومع هذا فليس هذا الإشكال إلا أحد وجهى القضية ، لأن وجهها الآخر يتعلق بالتساؤل ما إذا كان قصاصونا المحدثون قد اتصلوا بهذا التراث القصصى وتأثروا به واستفادوا منه فيما كتبوا . هنا يجيب عباس حضر إجابة وافية نستخلصها من خلال قراءتنا لمؤلفــه . فيذكر أن هناك تيارين : تيارا اتصل بهذا التراث وتأثر به وآخر لم يلتفت إلى شىء من قديم القصص العربية ، وكثير من أصحابه لم يدرس الأدب العربى وحتى الذين ألموا بهذا الأدب كان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية فى عصورها الماضية لإهمالها فى الدراسة التقليدية . ويمثل التيار الأول المويلحى والمنفلوطى وهما يتفقان فى الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيهما أيضاً من ناحية أخرى. فكلاهما معتز بالشكل اللغوى والأسلوب العربى، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح التى أثارها جمال الدين الأفغانى

وحمل رسالتها تلاميذه من بعده . وهما يختلفان بعد ذلك ، فالمويلحى يأخذ شكل المقامة ، والمنفلوطى يسترسل متحررا من قيود السجع . ويسلك المويلحى الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلّباً جانب العقل على جانب العاطفة ، فكان أقرب إلى الواقعية من حيث المضمون ، أما المنفلوطى فقد أخذ الجانب العاطفى المفرط وأوغل فى رومانسية العصر الآتية من الغرب . أما التيار الآخر المتأثر بالغرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمد تيمور وأخيه محمود تيمور والأخوين عيسى وشحاته عبيد ومحمود طاهر لاشين . وكان تأثر هؤلاء بالآداب الأجنبية مباشرة يقرأونها فى لغاتهم ، ومن هنا فإن الترجمة لم تؤثر كثيرا فى نشأة القصة القصيرة العربية . أما تأثير الترجمة فقد جاء بعد ذلك حين نشأ كتاب قصصيون لا يعرفون اللغات الأجنبية أو يعرفونها لكنهم لا يقرأونها لأنهم يستسهلون قراءة الترجمة باللغة العربية ، وبينما قُدّر لهذا التيار أن يستمر فإن التيار الأول قد توقف .. ويتساءل المؤلف هل كان من الخير ماحدث أو كان خيراً منه أن يستمر التطور العربى فى فن القصة ؟ سؤال سيظل بلا جواب لأن أحد التيارين قد توقف فلا مجال للمقارنة .

والكتاب ينقسم إلى ثلاثة أقسام : المحاولات الأولى ، فالقصة

القصيرة الفنية المتكاملة ، فالرواد . والمحاولات الأولى تبدأ بذكر عبد الله النديم وما كان يكتبه فى جريدة التنكيت والتبكيت ( عام ١٨٨٢) . وقد لفت نظرى فيما أورد المؤلف أقصوصة بعنوان « سهرة الأنطاع » الذين اجتمعوا فى بيت موسر كبير منهم، وقد وجه الراوى عدة أسئلة عما يجدر بهم أن يشغلوا أفكارهم كتقدم أوربا فى انتشار تجارتها ، أو أن يستغلوا ثرواتهم لتنفعهم وتنفع البلاد ، أو ما أتت به الصحف من الأنباء ، فأجابه صاحب الدار بأن كل ذلك لا يهمهم ، وأن الذى يهمهم هو مزاجهم وتناول مكيفاتهم وتبادل النكت والضحك ، وبهذا تبينت حقيقة الأنطاع وهو أنهم اجتمعوا لتعاطى الكيف . وواضح أن المحور الأساسى لهذه القصة يشابه إلى حد بعيد المحور الذى تدور حوله قصة « ثرثرة على النيل » التى نُشرت أخيرا للأستاذ نجيب محفوظ .

وهنا يربط المؤلف بين مصير الكاتب وظروف بيئته معلقا على جهود عبدالله النديم فى ميدان القصة بقوله: ربما كان للعالَم منه أستاذا فى فن القصة القصيرة لو توافرت له ثلاثة أمور: تجارب سابقة فى لغته، وبلد آمن من الغزو الأجنبى لا يشغله الدفاع عنه ، ولغة منتشرة فى العالم .

فإذا تناول المنفلوطى أوضح أنه يعبّر فى قصصه بطريقة خطابية ، سلاح التأثير فيها العبارات أكثر من الحادث ، وهو يهتم بالموضوع اهتماما ظاهرا يفتقر إلى المعالجة الفنية . أما أشخاصه فضعاف لا حول لهم ولا إرادة فى أمورهم ومصائرهم . ثم يربط المؤلف بين الأدب والمجتمع فيقول إن هؤلاء الأشخاص إنما هم انعكاس لسمات فى المجتمع فى ذلك الحين إذ كان واقعاً تحت ضغوط لا يملك من أمره شيئاً . وقد افتتنت جماهير القراء بالمنفلوطى لسهولة كلماته وعذوبتها وإيغاله فى العاطفية ودعوته إلى الفضيلة والرحمة والحب والخير .

كذلك تناول المؤلف فى هذا الفصل محاولات لبيبة هاشم ومنصور فهمى وخليل مطران والمويلحى وحافظ إبراهيم ، وقد أفضت تلك المحاولات إلى نتيجتين هامتين : أولاهما خلق وعى قصصى عند الجماهير والأدباء على السواء ، وثانيهما انشغال كتّاب القصة بالتعبير عن المجتمع واهتماماته .

أما الجزء الثانى من الكتاب فيبدأ بتعريف القصة القصيرة الحديثة وبيان خصائصها وهما الوحدة والتركيز أو وحدة الانطباع التى قال بها « بو » . ولئن صحت هذه الخصائص فيما يتعلق بالقصة القصيرة بوجه عام ، إلا أنها لا تفرق بين القصة القصيرة قديمها وحديثها ، وينتبه

إلى هذا عباس خضر فيذكر أن الشكل الحـديث للقصة القصيرة « يوجه العناية إلى التعبير عن حالات النفس البشرية والأحاسيس التى تضطرب فى نفس الإنسان وتبدو كأنها حديث عادى لما يحدث لكل إنسان ، والمضمون يحدد الشكل كما يقولون »[1] فأى قصة من قصص السندباد تتسم بالوحدة والتركيز تماما كما تتسم قصة من قصص « بو » ومع ذلك فثمة فروق بينهما لعل أهمها عدم الاقتصار على رصد الحركة الخارجية ومحاولة التغلغل فى نفسية الشخصيات، الأمر الذى قد لا ينعدم فى القصص القديم لكنه يضؤل إلى حد كبير بحيث لا يكاد يقوم بدور فى البناء القصصى، بينما قد نصل فى القصة الحديثة إلى الطرف المقابل أى إلى قصة المونولوج حيث تكاد الحركة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتهم الداخلية . ولاشك أن هذا التطور يرجع إلى عوامل كثيرة لعل من أهمها انتشار الطباعة ، فالحكاية القديمة ـ قصيرها وطويلها ـ تعتمد على الرواية الشفاهية أكثر مما تعتمد على الكلمة المقروءة ، وهو عكس الوضع بالنسبة للقصة الحديثة . ومن الواضح أن رواية التحركات الخارجية لأبطال القصة مشافهة أمر ميسر بينما يكاد يتعذر ذلك بالنسبة لتتبع الخلجات النفسية ، وهو ما تتحمله

(١) ص ٧٧ من الكتاب .

الكلمة المكتوبة . فالقصة الحديثة موجهة أساساً إلى القارىء بينما الحكاية القديمة موجهة أساساً إلى السامع . ولعله لهذا السبب ارتبط ظهور القصة الحديثة بانتشار التعليم من ناحية ( القدرة على القراءة ) وأدوات النشر لا سيما الصحافة من ناحية أخرى ( انتشار الكتابة ) . لهذا فعندما نحدد خصائص القصة ــ قديمها وحديثها ــ علينا أن نقوم بمهمتين : مهمة تحديد خصائص القصة القصيرة عامة بحيث نفرق ــ بقدر الإمكان ــ بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى ، والثانية أن نفرق تفرقة أخص بين الحكاية القديمة والقصة القصيرة الحديثة . ويمكن لمهمتنا ألا تقف .. فنقوم بتفرقة أدق بين القصص القصيرة فى مختلف المدارس الأدبية بل بين قصص كاتب وكاتب حتى نصل إلى التفرقة بين قصة وقصة لكاتب واحد .

وهذا التطور الجوهرى فى القصة — وفى الفنون بوجه عام — مماثل لما وقع فى مجال العلوم على أثر ما أدخل من تطورات على اختراعى المقراب والمجهار ( التليسكوب والميكروسكوب ) مما كشف عن عالم أبعد من متناول الحواس الإنسانية ، فلم يعد الفنان ــ كما لم يعد العالم ــ يقنع بما تصل إليه تلك الحواس بل مضى ــ كل بطريقته ــ يستكشف مادق أو نأى عن حواس الإنسان . ويبدو أن المدرسة القصصية

المعاصرة فى فرنسا — والتى تُعرف بالمدرسية الشيئية — تحاول العودة إلى أساليب القصة القديمة وإن كان فى صورة متطورة ، فهى تدعو إلى الاقتصار على تتبع الأشياء ورصد الحركة الخارجية لشخصياتها متأثرة فى ذلك بأسلوب السينما حيث لامجال لتعرّف المشاهد على أبطاله إلا من خلال حركاتهم وما يحيط بهم من أشياء لها دلالتها .

ثم يتناول المؤلف أسباب تأخر القصة العربية الحديثة ، فيعلن أن كُتّابنا كانوا مشدودين إلى الأدب العربى شدا وثيقاً ، إذ كانوا يشعرون بأصالة عربية يأبون أن يفرطوا فيها ، ومن هنا لم يرحبوا كثيراً بهذا الوافد الغريب . وهذا سبب حقيقى لكنه سبب واحد من بين أسباب كثيرة أخرى أشار إليها الأستاذ سيد حامد النساج فى رسالته عن تطور القصة القصيرة فى مصر . فقد ربط بين ظهور القصة القصيرة والعوامل الاجتماعية التى يستلزم توفرها حتى يتسنى كتابتها وقراءتها على السواء . تلك العوامل هى انتشار الصحافة والتعليم ومشاركة المرأة فى الحياة الاجتماعية . ثم نظر فى توفر هذه العوامل لدينا فوجد أن ذلك لم يتحقق على نحو ملموس إلا بعد الحرب العالمية الأولى ، وأيد ذلك بإحصاءات عن عدد للصحف والمدارس ومدارس تعليم البنات قبل تلك الحرب وبعدها . وبذلك رد تأخر ظهور القصة

القصيرة عندنا إلى تأخر توفر هذه العوامل فى بيئتنا حتى الحرب العالمية الثانية ، وأضاف إليها سبباً رابعاً رجع فيه إلى الأستاذ عباس خضر هو ما سبقت الإشارة إليه من ارتباط كتابنا بالأساليب والأشكال العربية التقليدية .

ثم يتحدث المؤلف عن وقوع ثلاث ثورات فى تلك الفترة كان لها أثرها على اتجاهات القصة : الثورة الفكرية فالثورة الأدبية فالثورة الاجتماعية . وتتلخص الثورة الأدبية فى أمرين : إيجاد أدب قومى ينبثق من البيئة ويعبر عنها بأصالة ، ودراسة تاريخ الأدب العربى طبقا للمناهج الحديثة . أما الثورة الاجتماعية فتتلخص فى العطف على الفقراء والثورة على الغنى الفاحش وما يسود المجتمع من فساد وينتشر فيه من ظلم ، وعلاقة الرجل بالمرأة ، وكثيرا ماتعقد الموازنة بين حياتنا وحياة الغربيين من ناحيتين : الأولى ناحية الفساد الغربى الذى تسرب إلى البيئة المصرية ، والثانية سوء ماعندنا وحسن ماعندهم . ويقرر الكاتب فى النهاية أن كتابنا كانوا متعاطفين فقط مع الفقراء دون أن يكونوا فقراء حقيقيين .. الأمر الذى حدث بعد ذلك بفترة طويلة فى كتاباتنا القصصية .

فإذا كان الجزء الثالث الذى تناول فيه الرواد ، نجد المؤلف يعتبر

أن قصة « فى القطار » التى نشرت عام ١٩١٧ فى جريدة السفور لمحمد تيمور أول قصة فنية متكاملة فى اللغة العربية . وهو رأى سبق أن أعلنه المستشرق الروسى كرتشوكوفسكى ، والألمانى بروكلمان ، والفرنسى هنرى بيرس . بينما يرى المرحوم الدكتور عبد العزيز عبدالمجيد أن قصه « سنتها الجديدة » التى نُشرت عام ١٩١٤ للكاتب اللبنانى ميخائيل نعيمة هى أول قصة فنية فى الأدب العربى . ولا يشير الأستاذ عباس خضر إلى هذه الآراء وإن كان يشير إلى رأى الدكتور محمد يوسف نجم على نحو ما أعلنه فى كتابه « القصة فى الأدب العربى الحديث فى لبنان حتى الحرب العظمى » وهو يؤيد ما ذهب إليه الدكتو عبد العزيز عبد المجيد وإن كان يختلف معه فى تحديد القصة إذ يذكر أنها قصة « العاقر » التى نشرت عام ١٩١٥ . ثم يعرض المؤلف لفن القصة القصيرة عند الأخوين محمد ومحمود تيمور، والأخوين شحاته وعيسى عبيد ، ومحمود طاهر لاشين مسجلا لكل منهم نموذجا من قصصه .

ويختتم عباس خضر كتابه الرائد بالحديث عن رواد كتبوا القصة القصيرة ونشروها فى الصحف وإن لم ينشروها فى مجموعات حتى ذلك الوقت أو لم يجمعوها على الإطلاق مثل الدكتور حسين

فوزى وأحمد خيرى سعيد ويحيى حقى وابراهيم المصرى وحسن محمود وسعيد عبده ، وأسلوب هذا الجزء من الكتاب أقرب إلى أسلوب التعريف الموجز السريع .

ولقد فات المؤلف الإشارة إلى بعض المجموعات القصصية التى ظهرت فى الفترة التى تناولها بالدراسة مثل مجموعتى محمد لطفى جمعة « ليالى الروح الحائرة » و « فى بيوت الناس » ( ١٩٠٤ ) اللتين ذكرهما الأستاذ محمد رشدى حسن فى رسالته عن أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ، وبنى على أساسها رأيا خطيراً — كان يمكن مناقشته لو تم الإطلاع عليهما أو على احداهما — وهو أن محمد لطفى جمعة هو مبدع الأقصوصة المصرية بالمفهوم الحديث قبل أن يكتب محمد تيمور قصصه ؛ كما فاتته الإشارة الى بعض القصاصين الذين ظهروا فى تلك الفترة مثل «صالح حمدى حماد» الذى صدر له «أحسن القصص» عام ١٩١٠ ، ومحمد شوكت التونى الذى صدرت له مجموعته « فى ظلال الدموع » عام ١٩٢٩ . . وغيرهما ممن تعرض لهم بالدراسة الأستاذ سيد حامد النساج فى رسالته التى تناولت الموضوع نفسه ، غير أن ذلك لا يقلل من قيمة الجهد المبذول فى الكتاب ،

ولا ينسينا أن له فضل الريادة ، وأنه خطوة أتاحت — وتتيح — لمن بعده أن يضيفوا إليها خطوات على الطريق . بل ولا أحسبنى مبالغاً إذا قلت ان هذا الـكتاب هو من خير ما أنتج مؤلفه فى تاريخه الأدبى فى النقد والقصة على السواء .

يناير ١٩٦٧

## عنتر وجوليت

## ليحيي حقى

( مكتبة العروبة ، القاهرة )

عنتر شخصية أدبية لعاشق من الأبطال ، وجوليت شخصية أدبية غربية لبطلة من العاشقات ، بغض النظر عن حقيقة وجودهما التاريخى ، أصبحا فى القرن العشرين ـ على يدى الأستاذ يحيي حقى وبسحره الفنى ـ كلبا فى أسرة فقيرة وكلبة فى أسرة مترفة ، إذا أردت أن تعرف قصتهما فعليك بقراءة الكتاب .

يحيي حقى عشق بيئتنا ، فقام برحلة فنية ـ خلال مؤلفاته ـ فى فى مختلف قطاعات حياتنا ، فعبرّ فى مجموعته « دماء وطين » و « صح النوم » و « خليها على الله » عن عشقه للصعيد ولريفنا المصرى بسمائه وأرضه ونيله ، بكل ما فيه من جمال وقبح وطيبة ، وعبرّ فى قصته قنديل أم هاشم وبعض قصص مجموعته أم العواجز عن حبه لأحيائنا الشعبية ، وفى « أم العواجز » وأخيرا « عنتر وجوليت » عن طبقتنا

المتوسطة فى مدننا . ويكفى أن نقرأ عناوين قصصه لنـــدرك مدى ولعه بحياتنا .

ويتمثل هذا الشغف فى أسلوبه الذى يعكس حياتنا ، فهو أولا أسلوب فكه شأنه شأن أسلوب أولاد البلد أثناء سمرهم ، وكثيراً ما يكون مصدر فكاهته مبالغته فى التصـــوير حتى ليشبه التصوير الكاريكاتورى، فمثلا أثناء انتظاره الطبيب فى العيادة يقول : ارتدّت نظرتى للشقة فثبتت على لافتة عجيبة مكتوبة بخط جميل وبحبر شديد السواد يكاد يخرق العين :

| | |
|---|---|
| كشف عادى | ١٠٠ قرش |
| « مستعجل | ٢٠٠ قرش |
| « خصوصى | ٣٠٠ قرش |
| « مستعجل | ٤٠٠ قرش |
| عيادة خارجيـــة | ٥٠٠ قرش |

يدفع الكشف للتمورجى قبل الدخول .

والظاهر أن المساحة المكشوفة فى الجدار انتهت قبل أن تنتهى اللافتة وإلا لأضافت تعريفة العيادة الخارجية مابين عادى وخصوصى

ومستعجل ، وفى قلب العاصمة وفى الضواحى ، الظاهر أن هذه مسائل تحتاج إلى مفاوضات خاصة .

وهو ثانياً أسلوب يستخدم اللفظ العامى كما نستخدمه فى شوارعنا وبيوتنا ، وهو يضع لاستعمال اللفظ العامى شروطا أهمها أن يكون فيه شحنة فنية تدل على حسن ذوق أهل البلد وظرفهم وطرافة منطقهم .

وهو ثالثاً أسلوب يتسم بكثرة التشبيهات المستمدة من صميم حياتنا . وإن كانت كثيرا ما ترِد كغاية مستقلة، بينما التشبيه يجب أن يكون نابعاً من العمل الفنى نفسه وليس تدخلا من الكاتب . ففى قصة السلم اللولبى نجد صبى المكوجى يرى الكلب يهجم عليه من الظلام كالسهم بجسمه القوى « كالوتر المشدود » . وعندما بكى خر مخاطه على شفتيه كـ « معجون الأسنان » ، وكان المفروض أن تستمد التشبيهات مما يكون فى حياة صبى المكوجى لتزيدنا تعرفا بشخصيته وليس من حياة المؤلف الذى يعرف ما هو السهم والوتر المشدود ويستخدم معجون الأسنان .

وهو رابعاً أسلوب يتسم بالاستطراد ، حتى إن صاحبه أحس أن

هذا الاستطراد يخرج بقصته أحياناً عن شكلها الفني المتعارف عليه ، فرأى أن يفصلها عن قصصه ويسميها لوحات، ولهذا حرص أن يصف « عنتر وجوليت » على الغلاف بأنها « قصص ولوحات » وقد وجد فى القصة المسماة « فى العيادة » أنه اطال فى المقدمة حتى بلغ حدا يفوق القصة ذاتها فحذفها كمقدمة للقصة ثم أبقاها فى الكتاب بين لوحاته ، وإن كانت هى التى هيأت له أن يبدأ القصة ذاتها .

وهو خامساً أسلوب متدفق ، وسر تدفقه أن مؤلفه ـ كما جاء فى المقدمة ـ يضيق أشد الضيق بروابط الجمل وحروف السببية ، وكل كلمة من أمثال « ولذلك . . ومن هنا . . ومعنى هذا . . والسبب فى ذلك » . وقد حاول يحيى حقى فى قصته عنتر وجوليت أن يكسر ما أمكن من مطالب السرد فاستعاض عن هذه الروابط بتقطيع القصة نفسها إلى فقرات ، والفقرات إلى جمل ، والجمل إلى مقاطع ، كل مقطع فى سطر .

وأخيرا فإن أسلوب يحيى حقى يتسم بالجمل الاعتراضية والاستفهامية ، وقد عللت ذلك الدكتورة نعمات أحمد فؤاد تعليلا ذكياً حين قالت إنه إفراغ معنى فى الطريق للتخفف منه فى زحمة المعانى والأفكار .

يقول يحيى حقى إن ميله إلى التحديد والحتمية هو الذى جعل قبضته فى القصة الطويلة تضعف ، كما يقول إنه أحيانا ما يكتب الجملة الواحدة من سطر ونصف سطر أكثر من ٣٥ مرة حتى يشعر أنها جاءت متقنة ، ولعل هذا هو الذى جعله مقلا ، ولكنه هو الذى جعله أيضاً ممتازاً .

# فنية القصة القصيرة عند

# صـــــلاح ذهنى

صلاح ذهنى كاتب للقصة القصيرة قبل كل شىء . حقا كتب مقالات فى النقد الأدبى والمسرحى والسينمائى ، كما كتب مقالات صحفية . ولـكن القصة القصيرة كانت الحقل الأدبى الأكبر الذى عاش فيه قلمه . بدأ به حياته الأدبية عندما أخرج لنا مجموعته « الدرجة الثامنة » التى يصور فيها الحياة الحـكومية فى الأرياف ، كما كانت مجموعته القصصية « جاء الخريف » هى آخر إنتاج ينشر له فى حياته ، بل إن مجموعته « الأيام الجميـــلة » التى نُشرت بعد وفاته حوت هى الأخرى عددا من القصص القصيرة .

وإذا حاولنا أن نحدد خصائص القصة القصيرة عند صلاح ذهنى على النحو الذى تطورت إليه فى آخر مجموعة له نشرها فى حياته وهى « جاء الخريف » وجـــدنا أنها تتميز بخاصتين ظاهرتين من ناحيتى المضمون والشكل .

أما من ناحية المضمون فإن أغلب قصص المجموعة تتناول علاقات

النساء والرجال من الطبقة الوسطى ، وتؤيدنا فى ذلك القصص التى تضمنتها مجموعة « الأيام الجميلة » وهى قصص كُتبت فى مرحلة قريبة ـ أو فى نفس المرحلة ـ التى كُتبت فيها مجموعة « جاء الخريف » ، ففى هذه القصص يتناول علاقات النساء والرجال من نواحى الحب والصداقة والزواج والخيانة والطموح والغواية ، فى علاقاتهم المعقدة وسط طريق الحياة المتشابكة .

أما من ناحية الشكل فيبدو أثر القالب المسرحى والقالب السينمائى واضحاً كل الوضوح فى أكثر قصصه . فهو كثيرا ما يعبر لنا عن انقسام أحداث قصته إلى فصول ، ويقول إن الستار نزل عن فصل ليرتفع ستار آخر . ولتوضيح ذلك سأعرض سريعاً لقصتين من مجموعة « جاء الخريف » وهما « الأكشاك الخشبية » و « تحركت السفينة فى هدوء » .

ففى الأكشاك الخشبية مثلا نجد أثر المسرح واضحا عندما نقرأ هذا التعبير : « وفتحت بهذا السؤال ستار القصة عن مشهد مؤثر » ، ثم نقرأ بعد قليل : « ورُفع الستار عن الفصل قبل الأخير ، وأنا أؤكد أنه قبل الأخير لكى أطمئنكم على أن الرواية لن تطول حتى يعلو تثاؤبكم وتتحرك أجسادكم كأنها تدعونى لأختصر القصة . . إنى

لن أختصر القصة لأنها من تلقاء نفسها أوشكت على النهاية . . إن ستار هذا الفصل يفتح فى شقة صغيرة بشارع ضيق .. الخ » .

وقبيل نهاية القصة يقول المؤلف « إنكم تتحركون كأن القصة قد انتهت ولكنها لم تنته بعد ، فهذا هو الفصل قبل الأخير ، وهو أطول فصول القصة إذ أنه استغرق عاما ( وهنا نلاحظ أنه يزاوج بين الطول الزمنى وطول الفصل المسرحى ) أما الفصل الأخير فهو قصير جدا ، إنه اقصر مما تتصورون .. ولست أنا الذى أرفع عنه الستار ، إن ذلك ليس عجيباً فى القصص القصيرة حين ندّعى القدرة فنمد فصولها ونوسعها لنخلق منها قصة طويلة ، فكثيرا ما يحصل أن نرتبك ونقف قبل النهاية حائرين حيرة أبطال القصة لا يدرون ماذا يفعلون . . إن القدر نفسه يرفع الستار عن الفصل الأخير ويحظى وحده بإعجاب الجماهير أو سخطهم على حد سواء ويرفعه ذات مساء فى هذا الصيف .. أى بعد أربعة عشر عاما من بداية القصة » .

وتنتهى القصة بهذه الجملة : آه .. هناك . . يا أستاذ . . سامية . . لقد عادت إلى الكشك الخشبي الحقير . . ما أعجب ما ينهى القدر بعض الأقاصيص .

إن هذا الإصرار من المؤلف على ألا يدع القصة تسرد نفسها وأن

يتدخل بوعيه كخالق من حين لآخر ظاهرة تكاد تكون عامة فى قصصه ، فهو يجد فى تقسيم القصة إلى فصول أثناء السرد مجالا للتعبير عن نفسه أثناء عملية الإبداع ، أى أنه يعبر عن الحدث ويعبر عن عملية الإبداع التى يعانيها فى الوقت نفسه . ويكفينا أن نعيد هذه الجملة « فكثيرا ما يحصل أن نرتبك ونقف قبل النهاية حائرين حيرة أبطال القصة لا يدرون ماذا يفعلون » . فالمؤلف فى هذه الجملة يعبر لنا عن لحظة ـ ولو قصيرة ـ من لحظات حيرته عندما وصلت به أحداث القصة إلى هذا الموقف . . وعندما اكتشف نهاية قصته لم يشأ أن يكتبها مباشرة بل آثر أن يضع قبلها هذه الجملة التى تعبر عما عاناه أثناء عملية الإبداع نفسها .

أما التأثر بكتابة السيناريو للسينما ، فواضح فى أكثر من قصة ؛ وهو ينبه إلى ذلك واعياً فى بعض الأحيان مقارنا بين القالب المسرحى والقالب السينمائى كما فى قصته « وتحركت السفينة فى هدوء » فهى تبدأ بهذه الفقرة :

الفصول تمر بسرعة .. فيها كل أحداث القصة الغرامية من النظرة الأولى إلى اللقاء الأخير . . كل ماينقص القصة أن يقف البطل ماداً يديه إلى الهواء فى حرارة ليقول : الوداع يا حبيبتى . . الوداع إلى

الأبد .. ثم ينزل الستار ويصفق الجمهور ..أو .. تشير البطلة إلى الباب وتصيح بالبطل الغادر فى صوت تشوبه غضبة العفاف الجريح قائلة : أخرج عليك اللعنة ، فيخرج البطل مطأطئا رأسه مشيعاً من النظارة بلعنات تفوق لعنات البطلة .. ولا يكاد ينفلت من الباب حتى تدوى القاعة بالتصفيق وصيحات الإعجاب .

ولكن هنا .. لا البطل يتحرك للوداع .. ولا البطلة تتأهب لتشيعه باللعنة نحو الباب . إن ما يحدث فى قصتنا هذه كذلك الذى يحدث فى السينما حين تتوقف آلة العرض فجأة فتسكن حركة الكائنات على الشاشة وكأنها صعقت .. صعقت قبل الختام مباشرة واتخذ كل منها وضعاً ثابتاً لا معنى فيه ولا روح .. أجل لقد توقفت آلة العرض فجأة قبل ختام القصة .. توقفت خمس سنوات كاملة ، وفى خمس سنوات كان يستعيد بين الحين والحين القصة من فصلها الأول إلى ما قبل الختام ، فإذا ما انتهى إلى المنظر الأخير حار عقله وحاول أن يرسم فى خياله صورة للختام كما يجب أن يكون .. هل يودع البطل البطلة إلى الأبد لأنها خانت عهد هواه ؟ أو تشيع البطلة حبيبها الغادر باللعنة بعد أن نكث العهد ؟ لا هذا ولا ذاك، إن القصة لم تصل إلى الختام .. كان المنظر الأخير ـ كما لايزال يذكر ـ فى حجرة الطعام ..

ثم يتحدث ضمير المتكلم فى القصة بالتليفون إلى البطلة فتذكر « مشروعات لم يكن فيها له أى دور .. حتى ولا دور المتفرج .. كانت مشروعاتها إلى ما قبل المنظر الأخير تقوم عليه وحده » .

ونفهم من القصة أن علاقتهما انقطعت حتى أحس بوجودها ذات يوم وهى فى إحدى دور السينما « وكانت بينه وبينها مسافة سرعان ماقصرت حتى وجد نفسه يسير حذاءها ـ جنباً إلى جنب ـ تماما كإحدى الصور التى يذكرها من قصتهما التى لم تتم » .

ويقارن المؤلف بين المناظر السينمائية التى يراها البطل وبين سينما الحياة فيقول إن بطله قد « رأى الرواية تلك الليلة وقد اختلطت مناظرها بمناظر قصته معها .. طالما رفع نظارته ومسح زجاجها ليرى ما على الشاشة فى وضوح ناسياً أن الضباب كان على عينيه وليس على زجاج منظاره .. فى تلك الليلة بالذات عادت إليه حيرته فلم يأو إلى فراشه وإنما التجأ إلى مكتبه وجلس يستعيد القصة إلى ماقبيل الختام ، يستعيدها منذ رفع الستار » .

ثم يواصل المؤلف سرده هكذا ، المنظر : مكتب الأستاذ وصفى عبد الحميد حيث كان يتمرن منذ أتم دراسة الحقوق .. يدخل الخادم معلنا قدوم سيدة تطلب لقاء الأستاذ وصفى فى الخارج .

وهكذا يتعرف البطل بماجدة عبد الرؤوف ، الغانية التى ارتبط اسمها بعشرات القصص ثم تبدأ علاقة بينهما رغم زواجه ، ونقرأ هذه الجملة: «ومن هنا يدخل هو وماجدة إلى أحداث القصة . كان كل مامضى مقدمات لكى تبدأ وتستمر العلاقة» حتى ينهيها المؤلف قائلا : وتصل القصة إلى قمتها ذات يوم . فقد عرض بطلنا الزواج على المرأة التى تلوك الألسنة اسمها رغم زواجه . وينبهنا المؤلف مرة أخرى قائلا: إن هذا المنظر هو أقوى مناظر القصة . ويحددان موعدا للزواج، وتستمر العلاقة بينهما حين نقرأ قول المؤلف : حتى كان ذلك المنظر من القصة حين توقفت آلة العرض فوق كل شىء وسكنت كل حركة.

وكان ذلك المنظر هو منظر ماجدة وقد بدت للبطل شيئاً أخطر من أن يمتلكه إنسان أو أن يستأثر به حب واحد . وهكذا يوضح لنا صلاح ذهنى الموقف قائلا : ويتبين أن قصة هواه قد وقفت عند ذلك المنظر دون أن تصل إلى ختام قصص الهوى كما ألفتها الحياة .. أو ألفها الكتاب .. لم يلتق البطل والبطلة فى قبلة ، لافراق بعدها. ولم يفترقا فى دمعة كبيرة يذوب فى حرارتها الحب . ثم يعود فيقول : بعد خمس سنوات تتحرك آلة العرض فجأة أيضاً فيتحرك كل شىء ويمر على شاشة الحياة آخر موقف من مواقف القصة ـ موقف الوداع. يودع البطل البطلة إلى الأبد . المنظر : ميناء فينيسيا .

وفى ڤينيسيا وجدها بصحبة مليونير عجوز ، وانفرد بها ، وهى تقول له: ماذا كنت تنتظر منى أن أفعل ! وكان على وشك أن يجيبها قائلا : أن تلقى السطر الأخير فى القصة .

إن صلاح ذهنى يُدخل وعيه القصصى حتى فى الحوار بين البطل والبطلة .

* * *

إن قصتىْ «الأكشاك الخشبية» و«تحركت السفينة فى هدوء» قد لا تكونان أحسن قصص صلاح ذهنى ، ولكن مما لاشك فيه أنهما نموذجان طيبان من أدبه ، توضحان لنا أن قصصه فى مرحلتها الأخيرة على الأقل أقرب إلى التخطيط المسرحى أو إلى كتابة السيناريو منها إلى القصة القصيرة ، فالقصة القصيرة لا يكون فيها عادة هذا الإيضاح المستمر من الكاتب لقرائه ، ولا تفصل أحداثها هذه الفجوة الكبيرة من السنين، أو تنتقل هذا الانتقال المتشعب فى المكان .

أكتوبر ١٩٥٧

## حافة الجريمة

### لمحمد عبد الحليم عبد الله

مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٦

١ — تضم هذه المجموعة سبع عشرة قصة لو حذفنا منها قصة أو قصتين لما استنشقنا إلاّ رائحة الريف : خضرته وترابه ، ولا كتشفنا أن خلفها عاشقا للقرية بما يحمل العشق من نعمة ونقمه ، ففيها يكشف لنا المؤلف عن باطن القرية وما حولها من بنادر متواضعة كما يعرض لنا ظاهرها . فهو حريص على موازنة العالمين الداخلي والخارجي في بنائه الفني بحيث لا يطغى — بل يكمّل — أحدهما الآخر .

« لم يكن على شاطيء النيل أحد في هذه اللحظة ، وكان سائراً يملؤه الخوف ، ولو أن الشمس لم تغرب بعد » هكذا تبدأ الجملة الأولى في القصة الأولى التي جعل منها المؤلف عنوانا للمجموعة ، إنه يبدأ من العالم الخارجي ، متنقلا إلى مشاعر بطله الداخلية ليعود مرة أخرى الى العالم الخارجي موضحاً العلاقة بين العالمين. فانعدام الناس على الشاطيء يبعث على الخوف ، وعـدم غروب الشمس قد يبعث على الطمأنينة

ولكنه من ناحية أخرى يوحى بأن الغروب وشيك والظلمة مقبلة ، ولهذا كان للخوف كفة الرجحان .

٢ — ولكن التوازن ليس مقصوراً على العالمَيْن الخارجى والداخلى، بل هو يمتد فيشمل التوازن بين الحاضر والماضى. الماضى موجود فى الحاضر وبالتالى فالحاضر مرتبط بالماضى بل هما يلتحمان ليتكوّن منهما معظم شخصيات المجموعة . ويتكون الحاضر من العالم الخارجى مضافا إليه ذلك الجزء من العالم الداخلى الذى يشكِّل مشاعر الشخصية ، أما الماضى فهو غالباً على صورة ذكريات وأحيانا يلوح من خلال هذيان محموم أو حلم نائم .

لنواصل قراءة فقرة من القصة الأولى : وتلفَّتَ .. ليس هنا أحد . لكن كأنما أحس أن أنامل ابنه هى التى صنعت هذا الشىء .. وتذكر أنه يعبُر من أرضهم ومن غير المحتمل أن يجىء ابنه حتى هنا ( الحاضر ممثلا فى مشاعر الشخصية ) .

وتسمّر فى مكانه . طافت برأسه ذكرى عداوات وإحن يشغل القرويون بها قلوبهم إلى مدى طويل ، كأنما الليل الخالى من المشاغل مكلف بأن يحتضن هذه العداوات ويربيها ويغذيها ( الماضى على صورة ذكرى، والجملة الثانية تعلل الارتباط بين هذا الماضى والحاضر).

ونظر إلى الشمس . إنها على وشك أن تغرب ، وتموجت حقول القمح .. الخ ( عودة إلى الحاضر عن طريق العالم الخارجى هذه المرة ) .

وتمضى القصة فتحكى كيف كان بطلها على وشك أن يرتكب جريمة لمجرد وهم خلقه ماض من العداوات ، فيهم بقتل طفل ظنا منه أن أعداءه خطفوا أو قتلوا طفله لولا أن أنقذه أمر خارج عن إرادته ، إذ نام الطفل الذى احتفظ به كرهينة مما أتاح له أن يتحرك فى حرية لمدة لحظات تعرّف فيها على حقيقة أوهامه.

٣ — وفى الريف لا يصارع الإنسان الإنسان فحسب، لكنه يصارع الدواب والوحوش أيضاً ، فقصة « ظلال الليل » تحكى صراع فلاح مع ذئب خلال الليل، وفى قصة « يوم الحصاد » يُحاصر صاحب النخلة — بعد أن تسلقها — بين السماء من فوق وأفعى من أسفل تلتف على جذع النخلة ، غير أن الصراع بين الإنسان والأفعى لا يلهينا عن محور القصة، فقد تعوّد صاحب النخلة أن يطارد صِبْيةَ القرية الذين يتربصون بنخلته ليُسقطوا بلحها حتى لقد جَرح ذات يوم رأس جابر ابن الحدّاد حين رماه بحجر صغير ، ثم اشتبك مع والده الحدّاد فى عراك ، وها نحن الآن نجد أن هذا الحداد نفسه هو الذى أنقذ صاحب النخلة مما

كان يتوقع من مصير، ولولا ان ابنه جابر كان قد أقبل من قبل ليمارس هوايته على النخلة ، ثم توارى حين رأى صاحبها مقبلا ، لما أتيح له أن يسرع لمناداة أبيه وإنقاذ صاحب النخلة الذى غمره التأثر فوقف على العراجين وأخذ يهزها بقدميه فيتساقط التمر الناضج وهو يقول لمن على الأرض « كلوا ولا تخافوا ، كلوا ولا تخافوا » .

٤ — وهذا يقودنا إلى خاصية أخرى من خصائص هذه المجموعة ، فالخير فى هذه القصص ينتصر دائما ، رأينا هذا فى قصة «حافة الجريمة» ورأيناه فى قصة « ظلال الليل » التى تنتهى بانتصار الفلاح على الذئب، وفى قصة « يوم الحصاد » . . ولعل قصة « سنابل » أكثر قصص المجموعة تركيزا على جانب الخير فى الإنسان وتنبيها إليه ، وهى قصة فكرتها معروفة متداولة أعاد محمد عبد الحليم عبدالله صياغتها بأسلوبه كما أضاف إليها بعض التحوير والتعديل ، وهى تدور حول أخوين أضاف كل منهما — سراً بالتبادل — من محصوله إلى محصول أخيه، وكانت النتيجة أن كل محصول ظل كما هو «غير أن شيئاً واحداً مهماً ظلل على محصول كل منهما . . ذلك المحصول الذى حرسه الحب فملأته البركة حتى فاق كل تقدير » وأهم ما فى الصياغة الجديدة أن الكاتب جعل القصة فى أولها مبهمة لا تحدد إن كان كل أخ يضيف

إلى محصول أخيه أو يُنقص منه ، فلا يذكر - عن عمد - إلاّ أن كل أخ كان ينقل القمح من جرن إلى جرن متفاديا استخدام الضمائر التى تحدد وتفصح ، فلا يقول إن كل أخ كان ينقل القمح من جرنه إلى جرن أخيه أو من جرن أخيه الى جرنه ، حتى إذا كانت النهاية أبرز الكاتب من الضمائر ما أخفى فبدد مخاوفنا وطمأننا إلى أن الإنسانية بخير .

وحتى عندما لا تكون نهاية القصة انتصار الخير فإن الكاتب لا يقف مكتوفا أمام تلك النهاية ، إنه يتجاوز الحدث الحاضر ليستشرف الخير فى المستقبل البعيد . ففى قصة « التذكرة الخضراء» نجد التلميذ الريفى الذى يتغرب لأول مرة فى مدينة كبيرة كالإسكندرية ليلتحق بإحدى مدارسها فلا عجب أن تحدث فى حياته هزة عنيفة وأن يعود أدراجه إلى قريته بعد معاناة تجربة مريرة ، ضيعت عليه عاما من عمره ، غير أن هذه ليست نهاية القصة ، فقد حرص الكاتب أن يضيف اليها جملة نبـه فيها الى أن هذا العام الذى ضاع من عمره هو الذى منحه قدرة على تحمل المصاعب فيما بعد ، وهى ليست جملة مقحمة على القصة لأن القصة بدأت بالشخصية وهى فى سن النضج يخفق قلب صاحبها كلما رأى القطار من بعيد ، ثم تعود بنا القهقرى

لنذكر معه أول تجربة له مع القطار وهو ينتقل من القرية الى المدينة، فكان من الطبيعي أن نعود مرة أخرى إلى الحاضر لندرك الحلو الذى خرج من المر . فالخير فى النهاية دائما ، ولو أننا قد لا نحصل عليه إلا كما نحصل على الورد من الشوك وعلى العسل من إبر النحل . وهو ليس خيراً مفروضاً من الخارج كالنهايات السعيدة فى بعض القصص لأنه نابع من الشخصيات التى تتسم فى أعماقها بالطيبة مهما فرضت عليها الظروف من تصرفات قد تحيد بها مؤقتا عن طريق الخير ، وهذه دلالة اختيار « حافة الجريمة » عنوانا للمجموعة ، فالشخصيات لا تقع فى قلب الجريمة وإن كانت قد تصل الى حافتها .

٥ — والقصة السابقة تبين لنا أننا لا نتعرف فى هذه المجموعة القصصية على الريف وما يجاوره من بنادر متواضعة فحسب، بل وعلى الحركة المتصلة بينهما، وأحيانا بينهما وبين المدن الكبرى كالاسكندرية كما فى القصة السابقة أو كالقاهرة كما فى قصة « الأم الثانية » حيث نجد القروية التى سبق أن أقبلت من الريف لتخدم فى العاصمة ثم عادت إلى قريتها لتتزوج وتنجب ، وها هى ذى تعود إلى القاهرة فى يوم عيد تحمل الهدايا إلى الأسرة التى كانت فى خدمتها . وقد اختلطت المدينة بالريف فى مشيتها وفى اطلاق اسم طفل سيدتها على طفلها وفيما تحمله

من ذكريات عاطفية خفق لها قلبها ذات يوم فى المدينة الكبيرة .

٦ — فى تلك القصة نجد أيضاً مشكلة الزوجين الموظفين يتركان أطفالهما فى شقة مغلقة حتى موعد العودة من العمل . فالقروية حين وصلت إلى بيت سيدتها السابقة وجدته مغلقا على أطفالها الذين رحبوا بها أولا ثم شكّوا لحظة فى أنها قد تكون لصة تخدعهم، حتى اضطرت أن تدفع الباب بقوتها الجسدية فتفتحه لتطمئنهم .

والواقع أن العلاقة بين الأزواج لها مكانها الهام فى قصص المجموعة ونضرب لذلك مثلا بقصة « المخدع » وفيها نجد العريس يسبق عروسه إلى البندر الصغير الذى عُين ناظراً لمدرسته الإعدادية لعله يهيىء لها سكنا، فلما تم له اختيار المسكن اتضح انه بُنِىَ فوق مستنقع رُدم بركام مقبرة قديمة مما أزعج مشاعر العروس الرقيقة حين وفدت على مسكنها، غير أنه أقنعها ـ بحبه وغزله ـ أن الحياة تلعب لعبة الأطفال بالشمعة فى ليالى رمضان : فحين تنتهى الشمعة نأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطا جديدا ونشعلها .. وهكذا الحياة نحن نعيد صبها وهى تعيد صبنا .. الحى من الميت والنور من الظلام .

غير أن هناك لونا خاصا من هذه العلاقات يحتل مكانة أهم، تلك هى العلاقة بين الزوج الموظف والزوجة الموظفة وما ينشأ عن ذلك من

مشا كل من نوع خاص . فنى قصة « الدرس » نجد مشكلة الزوجين الموظفين كل منهما فى مدينة : الزوجة فى العاصمة تستطيع الانتقال إلى زوجها فى الصعيد لكنها لا تريد ، والزوج فى الصعيد لا يستطيع الانتقال إلى العاصمة وإن كان يريد .

وقصة « تعاطف » تكشف لنا عن تلك العلاقة المعقدة بين خريج جامعى وزوجته التى كانت متفوقة عليه أثناء دراستهما بكلية الحقوق ، ولئن نغص عليه هذا التفوق حياته الزوجية فيما بعد ، فقد كانت تدرك — ويدرك أيضاً — أن هذا التفوق بدوره هو سر تقديره لها ، لهذا فهى تقاتل فى سبيل المحافظة عليه .. تسهر فى دراسة قضاياها إلى ساعة متأخرة من الليل وتعدُّ رسالة جامعية فى الوقت نفسه بينما تهيء له طعامه ، وتتقيأ لتدفع ضريبة الأمومة . أما هو فكان يعادى فيها شيئاً لم يحاول تحقيقه لنفسه . ولقد أراد أن يعاقبها ذات ليلة بألاّ يتناول ما أعدته له من عشاء ، فلما أدرك فى الصباح أنها — رغم إرهاقها — نامت هى أيضاً بلا عشاء أعلن أنه سيحاول فهمها من جديد .

٧ — هذه القصة تقودنا إلى ملاحظة على كثير من شخصيات المجموعة ، فهى شخصيات تعانى القهر وتنعكس معاناتها فى محاولة قهر

الآخرين . فالزوج هنا ليس فى مستوى تفوّق زوجته ، وهو يعجب بهذا التفوق من جانبها ويكرهه فى الوقت نفسه ، وإحساسه بتفوقها عليه ينعكس فى محاولته عرقلة نجاحها ، لكنه ـ ولأن الطيبة تغلب عليه ـ يعلن فى النهاية أنه سيحاول فهمها .

ولقد سبق أن لاحظنا الملاحظة نفسها فى قصة « حافة الجريمة » فبطلها يعانى الخوف من أعدائه حتى ليتوهم أنهم خطفوا طفله، وينعكس إحساسه هذا على محاولة التنغيص على حياة أعدائه ـ كما نغصوا عليه حياته ـ باختطاف أحد أطفالهم ، ولكن — ولأن الطيبة هنا أيضاً تغلب عليه — ما يلبث أن يفرج عن الطفل حين ينكشف له زيف أوهامه .

ولعل قصة هروب خير مثال لهذا القهر وتلك المخاوف التى تعانيها كثير من شخصيات المجموعة ، فبطلها سبق له أن تزوج ابنة عم صديقه ، لكن مخاوفه من زوجته ومن صديقه ومن احتمال قيام علاقة بينهما قبل ـ أو بعد ـ زواجه ، جعلت الشك يتسرب إلى نفسه ، وانعكس هذا الخوف وهذا الشك فاتهم زوجته وأعقب اتهامها استخدام الأيدى ، فدخلت الحمام حيث قتلت نفسها ، وهنا ـ ولأن الشر ليس أصيلا فى نفسه ـ انعكست مخاوفه مرة أخرى ، ولكن

بدلا من أن تكون ضد زوجته ، أصبحت ضد نفسه. فانتابه إحساس بالذنب تمثل فى أنه قاتلها . ولما كان البطل يعمل حارس محكمة فقد انتهز فرصة نوبته الليلية ليحاكم نفسه ، وذلك لأنه ـ على حد تعبير المؤلف ـ بإحساس الذنب والأسى والخوف والرغبة فى التطهر بتلقى الجزاء ، ولقد استيقظ الليلة هذا الإحساس يلح فى طلب المحاكمة . . يعرض نفسه للاتهام والدفاع ، حتى يحصل على البراءة أخيراً .

٨ — وهكذا نجد أن بعض شخصيات القصص يتضخم لديها الإحساس بالذنب حتى لتسعى الى محاكمة نفسها بنفسها طلباً للبراءة أو الجزاء ، ولئن كانت النفس قد حصلت فى القصة السابقة على حكم بالبراءة ، فقد اختلفت النتيجة فى قصة « وجها لوجه » حيث نجد ممرضة تدرك أنها لا تقوم بواجبها على نحو تام فى رعاية المرضى ، ولأن فنية الشخصية لا تكتمل لدى محمد عبد الحليم عبد الله إلا إذا تميزت بحساسية خاصة ، فإن بطلة قصته يتضخم لديها الإحساس بالذنب أثناء مرضها حتى لترى فى هذيانها وهى محمومة أن من باعوها اللبن والخبز والدواء قد غشوها كل بدوره ، ولتكتشف حين تفيق أنها ماغشت إلا نفسها حين غشت الآخرين . وعندما قالت لها زميلتها مداعبة: تُبت عن الحب ، همست قائلة : لو عرف قلبي طريق الحب مافعلت كل هذا.

٩ ــ فالحب والرغبة فى الحب هو الروح التى ترفرف على قصص المجموعة وتتغلغل فى أعماق شخصياتها ، ولئن كان ثمة تساؤل تطرحه المجموعة ، فخلاصته « لماذا لا ندع الكره ، ونجعل المحبة لنا طريقا وغاية ؟ »

* * *

وهكذا نستطيع أن نحدد خصائص هذه المجموعة على النحو الآتى :

أولا : ناحية الموضوع :

( ا ) التعرف على ريفنا المصرى : ظاهره وباطنه وما حوله من بنادر متواضعة ، والتفاعل بينهما ، أو بينهما من ناحية وبين المدن الكبرى من ناحية أحياناً أخرى .

(ب) الصراع بين الإنسان والإنسان ابتداء من الإنسان وأعدائه حتى الزوج والزوجة وقد يمتد الصراع فيشمل الإنسان والحيوان .

( ج ) تغلب الخير على الشر فى هذا الصراع ، وهو ليس تغلباً مفروضاً من الخارج لأنه نابع من طبيعة الشخصيات الفنية .

( د ) معظم شخصيات المجموعة تعانى من القهر وتنعكس معاناتها فى محاولة قهر الآخرين ، ولكن ــ ولأن الطيبة أيضاً من سمات هذه

الشخصيات ـ فإن الشعار الكامن وراء تصرفاتها هو أن تعيش وتدع الآخرين يعيشون بدلا من أن تحطم الآخرين وتتحطم .

(هـ) العلاقات الدقيقة المعقدة بين الأزواج ، ويحتل موضوع الأسر التى يعمل فيها الزوجان موظفين مكانة ملحوظة .

ثانياً ـ من ناحية الشكل والأسلوب :

(ا) التوازن بين العالمين الداخلى والخارجى وبين الزمنين الماضى والحاضر والتحام هذه العناصر لتكون النسيج الأساسى للقصص .

(ب) يتميز الأسلوب بخاصتين أساسيتين: التشبيه كعنصر أساسى من عناصر الأسلوب ، ثم استخلاص العام من الخاص . مثال ذلك فى قصة « لعبة كل يوم » : إنه غير ماهر فى تزييف إحساسه ومشاعره . ثم تستطرد الجملة : ويبدو أن ذلك جزء فى كل لعبة وفى قصة « تعاطف » نقرأ على لسان الراوى : فتنهدت..أحسست أن الكلام غير سليم ، غير أننا أحيانا نصبو إلى الكلام غير السليم ولا يشفى نفوسنا إلا الكلام المريض.وفى قصة هروب:لكن عرفت أن كل الذين يحبون زوجاتهم تزوجوا من بعدهم .. إن الشيء الضرورى الثمين إذا غاب لا يجعلنا نعرض عن كل شيء ولكن يجعلنا نبحث عن بديله بين أخس الأشياء . . الخ .

وهكذا أتاح لنا محمد عبدالحليم عبد الله فى مجموعته «حافةالجريمة» أن نتعرف على ريفنا المصرى فى ضوء النهار أحياناً ، وفى عتمة الليل المزدحم بالمخاوف من الإنسان والحيوان أحيانا أخرى ، فإذا كان ليل البندر المتواضع فهو ليل طويل ممل لايقطع الناس فيه الوقت بل الوقت هو الذى يقطعهم . كما أتاح لنا أن نعيش مع عشرات الشخصيات البسيطة المتواضعة التى تكافح من أجل مواصلة الحياة : الخاطبة التى تزوّج بنات الناس وتبور ابنتها حتى سن متأخرة ، الغنى البخيل الذى يكنز الأموال ثم يفكر فى أن يبنى مقابر لله تعالى غير أنه يموت قبل أن يتم مشروعه فيُدفن فى مقبرة القرية النشعة ، عمال التراحيل، ناظر المدرسة الإعدادية الذى يهيىء بيت الزوجية ، الزوج الهارب من زوجته . . كلها شخصيات تزدحم بالعواطف والرغبة فى الحياة ثم بالطيبة أولا وأخيراً .

يوليو ١٩٦٦

## حيطان عاليـــة

## لإدوار الخراط

مطبعة أطلس، القاهرة ، ١٩٥٩

هذه أول مرة نعرف فيها الأستاذ الخراط كاتباً للقصة القصيرة ، فقد تعوّدنا أن نعرِف كتّاب القصة القصيرة مما ينشرونه فى الصحف قبل أن نلتقى معهم فى مجموعات . وهذا ما لم يحدث مع كاتب هذه المجموعة .

وقد حرص الأستاذ إدوار أن يكتب تاريخ تأليفه كل قصة ، فنجد أن المجموعة كُتبت خلال خمسة عشر عاما على وجه التقريب أو لعله بدأ بعضها عام ١٩٤٣ وعام ١٩٤٤ ثم انقطع عن الكتابة أكثر من عشر سنوات حين عاد إليها عام ١٩٥٥ ، ورغم هـذه المسافة الزمنية الطويلة فإننا نستطيع أن نلمح لونا من التشابه بين أغلب أبطال الإثنتى عشرة قصة .

وأبرز ألوان هذا التشابه هو أن المؤلف ينظر إلى أبطاله من الداخل أكثر مما ينظر إليهم من الخارج ، ونفسية هؤلاء الأبطال مغلقة

داخل حيطان عالية تقف حائلا بينها وبين الاندماج مع الآخرين ، فهناك حيطان تقف بين الزوج وزوجته والزميل وزميـــله ، والوالد وابنه .

فالقصة الأولى، قصة «حيطان عالية» بطلها زوج مضت على زواجه خمس سنوات إلا أن هناك أسواراً تقف بينه وبين زوجته، فهو يحس « بأنه ملقى وحده ، فى عزلة نهائية دون أمل فى النجاة ، وهو إنما يطلب من حبه أن تتهدم فيه أسوار هذه الوحدة ، ويعضُّه شعوره أن لا جدوى هناك ، فامرأته صامتة وغريبة ، وهو وحيد أبداً وهو يهم أحيانا أن يهتف بها ، أن يزعق فيها لـكى تكلمه ، لـكى تقترب منه ، لـكى تمد إليه يدها ، تفعل شيئا ، يشعره أنه ليس غريباً ، هو ، ليس شيئا ، هو آت من مكان آخر غير معروف ، ليس منفيا ملقى به فى العراء . إنه فى النهاية ليس وحده ، وحده مقضيا عليه دون خلاص بهذه الوحدة التى لا تطاق . لـكنه لا يجد مقدرة أن يهتف بها ، بل أن يهمس لها ويشعر فجأة أن لا طريق إليها ، فهى فى معزل ، لا تُنال ، ويده لن تطولها قط، وحبه لها يأكل نسيج نفسه ، لأنه يود أن يطويها بين ذراعيه أن يأخذها إلى حضنه قريبة حميمة كأنها بضعة من قلبه ولحمه .

وهكذا نجد إدوار الخراط يعبر لنا بهذا الأسلوب الشاعرى عن إحساس العزلة والرغبة اليائسة فى تحطيمه . وهو فى شعره يجمع بين الوجودية حينا وبين السريالية فى بعض الأحيان ، إلى جانب ثقافته الواسعة . فنحن مانلبث أن ننتقل مع الزوج إلى المقهى حيث يلعب الطاولة مع شخص يعرفه . فنجد أن نفس الأسوار تقوم بينه وبين زميله .. بل إن فى داخله حسا بالعداوة لهذا الآخر الذى يحمل وجهه بل يحمل نفسه أيضاً ، عداوة وغربة ومقتا وهما يعرفان أحدهما الآخر ، حتى نبضة الدم فى غور الشرايين ، لـكنهما منفصلان ، جسمه يقف بينهما حائطا من الحجر لا ثغرة فيه ، مغلقا على سره ،حائطا لن ينفتح فيه فجوة . وحياته تدور من داخل الحيطان. حياته بأسرها شىءخاص لا يهتم به أحد فى الخارج . أما إذا فهمنا أن هذا الآخر الذى جلس إليه فى القهوة هو ذاته حيث يصف هذا الآخر بأنه يحمل وجهه ، بل يحمل نفسه أيضاً ، فإننا نجد أن ادوار الخراط يرى أن ثمـــة عداوة وغربة ومقتا بين الإنسان ونفسه .

ونحن نجد نفس النغمة فى قصة « أبونا توما » ، حيث يـكافح هذا الراهب نفسه ورغباتها وما تعتمل فيها من شهوة نحو الدنيا ، وهذه الرغبة « تدعوه وتحتضنه بين ذراعين حريريتين وتقبّله على

شفتيه بقبلة هادئة ندية كلمس زهرة غضة » . . حتى قتل زميله الأب توما وهو يتحسس فى لذة كبيرة « العضلات اللدنة المتهدلة التى ترتعش تحت أصابعه الغائرة كأنها الرحم المفتوح ! »

أما قصة « الشيخ عيسى » فهى قصة الوالد الذى ينازع ابنه فيمن يحب فيتراجع الابن أمام مهابة أبيه بينما تتمزق البنت بينهما ، وفى ليلة زفافها بالشيخ تفكر فى ابنه مخلوف : كانت تعرف ــ ببصيرة ما ــ أنها لن تسعد معه وأنه سوف يهرب من القرية كلها على أية حال ، بل هى تحس أنه رفضها وأنه ليس لها ، فهو قد أغلق نفسه عن عطيتها ولم تستطع دماؤها المتدفقة نحوه أن تبعث فيه حرارة . وهكذا نجد أن الحيطان تقف هنا مرة أخرى بين الوالد وابنه والحب وحبيبته .

وفى قصة « طلقة نار » نجد الموضوع نفسه بصورة أخرى،فالوالد يستولى هذه المرة على عشيقة ابنه ، والعشيقة لا ترى ما يحول دون أن تنتقل من الابن إلى الوالد ، ولئن كان مخلوف فى القصة السابقة قد آثر الهروب من القرية إلى القاهرة . فإن أنيس قد آثر أن يضع حداً لحياته بطلقة نار .

و « حكاية صغيرة فى الليل » نجد فيها أيضاً الموضوع نفسه بصورة ثالثة ، فالصديق الشاب يستولى على عشيقة صديقه الشيخ

الذى يصفه المؤلف بأنه كأنما طردته الحياة إلى داخل نفسه، ثم لا يلبث العشيق الشاب أن يتأهب للزواج من قريبة غنية ، وتعلم هى ذلك من الصديق الشيخ ، فتُقرر قطع العلاقة بنفسها قبل أن يقطعها هو، فليكن انهزامها على يدها وحدها ، ففى ذلك نوع من النصر . وهكذا نجد الحيطان تقوم بين الجميع ، فليس ثمة إخلاص، وليس ثمة تضحية ، ومع ذلك فالجميع شهداء .

وقصة « الأوركسترا » قصة أم مريضة ينزل ابنها ليلا ليشترى لها دواء هى فى حاجة إليه . ولكن بدلا من ذلك يتجه الابن ليدخل إحدى الحفلات الموسيقية حيث يشترى تذكرة الدخول بثمن الدواء.. وعندما يصغى إلى الموسيقى يحس أنه لم يعد غريبا فى لحظته الآن .

وفى قصة « ميعاد » نجد بطل القصة يقصد حبيبته ليعلنها بفصم علاقته بها لأنه فى الحقيقة لا يحبها ، فهى تنتمى إلى عالم الواقع والناس أما هو فدائم التنقيب فى نفسه : ها هى ترفه برفق بدعابة من تحت المائدة ، توقظه من وجومه المتعب وتطلب منه أن ينهض لها من رقدته البعيدة فى عمق وحشته الخاص به . أن يرتفع إلى سطح عالمها الصغير . أن يأتى بصاحبها فى رحلتها التى لا تكل حول الناس والأشياء ، تستطلع وتفتش وتعلق وتضحك ، تجمع مادة حياتها من الخارج ،

تدعوه أن يترك هذا التنقيب الداخلى الذى ماينى يحفره فى نفسه ، يحفره فى الصخر الجاف وفى وشل الماء الزيتى القليل الذى يركد فى فجواته الباطنية الضيقة .

ولعل قصة « فى داخل السور » هى أروع قصص المجموعة ، فهنية أرملة شابة تعيش فى ريفنا المصرى ، كان ثمة حائط يقوم بينها وبين زوجها الراحل حتى أنها لم تكن تحس اعتداءاته عليها اقتحاماً لنفسها ، وليس عندها إلا شىء طفيف هى إشفاق على هذا الكائن المهجور الذى يأوى إلى جنبها ، تحت ذراعها . وليس ثمة فرق بينها وبين قصة « حيطان عالية » أو بينها وبين أكثر أبطال المجموعة ، فهى أيضاً عالمَ مغلق على نفسه ، يقول المؤلف: ليس لها إلا هذا الجسم الذى يملأ العالم كله ، فلا يوجد أبداً شىء خارجه ، الحجرة والشارع والناس والسماء ، ليست كلها ، فيما تحس ـ إحساسها الغامض ـ إلا أبعاداً تحدُّ جسمها وتنتهى على حدوده . فليس يوجد ثَم خارج لهذه الحدود ، والعالم كله إنما يقع داخل خطوط هذا الشىء الذى لها ، هو كل مالها ، لها وحدها ، تلفُّه بالملاءات وتتمرغ فى طياته الداخلية .. الخ

وقد تواترت حول هنية إشاعات بشأن علاقة لها بفلاح يزرع قراريطها فى القرية ، وأتاها أحد أقربائها يدعوها للذهاب إلى الجنينة

فى اليوم التالى لتسوية حسابات الموسم ومناقشة أمور الأرض حيث ينتظرها ثلاثة من أقربائها . لكنها عندما دخلت الجنينة دُهشت قليلا من أنها لم تلحظ السقيفة قبل الآن ، هذه الحيطان العريضة المنخفضة المكسرة الأطراف تغطيها فروع من النخل الجاف ، لم تلحظ أن السقيفة هى هذه الحيطان المنخفضة المكسورة ، وكانت الحيطان أيضاً تقوم بينها وبين أقربائها ، فأجهزوا عليها وهى تقاومهم عبثا .

وهكذا يقودنا الأستاذ إدوار الخراط داخل حيطانه العالية لنقوم برحلة فى نفس الإنسان حتى نصل معه إلى طبقاتها الجيولوجية البدائية بما فيها من جنس وغريزة ووحشية خلال تعبيراته الشاعرية المتدفقة عن رؤى هذا العالم الداخلى ومايضج به من عاطفة وانفعال وشهوة .

ديسمبر ١٩٥٩

## الجورب المقطوع

### للسيدة ملك عبد العزيز

دار الفكر العربي ، القاهرة .

تتكون هذه المجموعة من إحدى عشرة قصة ، وهي المجموعة الأولى لأديبة تقول الشعر لأكثر من عشرين عاما ، لهذا يتردد المتأمل في هذه المجموعة ما بين النظر إليها كما ينظر إلى عمل أديب له تجارب فنية سابقة فيحاسبه محاسبة جادة لا رفق فيها ، وبين تلقيها بذلك الترحيب الذي يتلقى به العمل الأدبي الأول لكاتب تنبئنا محاولته بإمكانياته الأدبية إذا هو واصل طريقه .

ذلك أننا وإن كنا بإزاء مجموعة قصصية إلا أن روح الشعر تتغلغل فيها أسلوبا ومضمونا بحيث أضفت عليها مسحة رومانسية ، لاسيما وأن هذه المسحة تغلب على شعر المؤلفة في نفسه ، وتلك هي الظاهرة الأولى التي تتميز بها هذه المجموعة .

ولعل قلة قصصها — مثل قلة قصائدها — راجع إلى هذه الروح الرومانسية التي لا تغني الشعر ولا تروي القصة عندما تريد، بل حين تتهيأ

روحها لذلك . فالإبداع الأدبى هنـــا طبع لا إرادة .

ونحن نلمح هذه الصلة الوثيقة حين نقرأ قصائد السيدة ملك فى ديوانها « أغانى الصبا » ثم قصائدها التى نشرتها متفرقات بعد ظهور ديوانها وهى تهمس حينا إلى نجمة المساء وحينا إلى نجمة الصباح. ثم نقرأ قصصها التى تفيض بالأسى والحنان على شخصيات تعانى من قسوة الحياة وظلمها ، ولا عجب أن كانت معظم هذه الشخصيات من النساء والأطفال ممن هم أكثر تعرضاً من الرجال للقسوة والظلم ، بل ممن يكونون — كما نرى فى سياق معظم قصص المجموعة — ضحية هؤلاء الرجال فى معركة غير متكافئة .

من النساء نجد الطالبة الفقيرة ذات الجورب المقطوع ؛ وفى قصة « الهاربة » نجد الزوجة الموزعة بين كره لزوج سابق وحب لزوج حاضر وعاطفة تتردد بين الكره والحب لابن من زوجها السابق ؛ وفى قصة « قلب يستيقظ » نجد الزوجة التى يقرر زوجها حرمانها من إنجاب أطفال لهما ، فإذا أصرت على تحقيق أمومتها طلقها زوجها ولا تعود إليه إلا بعد أن توهمه أن ابنتها قد ماتت فتعيش موزعة القلب بين زوجها وابنتها وقد تركتها مع قريبة لها ؛ وفى قصة « حديث امرأة » نجد المرأة المهجورة ، لا هى مطلقة ولا هى موضع حب الزوج ؛ وفى قصة « سر القطة » نجد

الزوجة التى يحاول زوجها أن يجذبها من ذيلها لتطيعه وتسير خلفه فتثور كرامتها وتقابل الشر بالشر؛ وفى قصة «نفوس غليظة» نجد العاهر التى تنتظر مجىء شقيقها ليذبحها . أما الأطفال — فحظهم مثل حظ النساء — ممن ذاقوا الفقر والحرج كما فى «الجورب المقطوع» ، أو اليتم والغربة والمصير المهين كما فى قصة «قلب كبير» ، أو ممن ذاقو هجر الأب وتلطمهم بعده فى الحياة مثل قصة «الضائع» ، أو ممن تمزقت أرواحهم بسبب فراق الأب والأم مثل قصتى «الهاربة» و «قلب يستيقظ» .

ولكن معظم هذه الشخصيات الشقية المعذبة تضطرم نفوسها بالنبل وتنتهى قصصها نهايات طيبة ، فالخادم اليتيم ما يزال قلبه كبيرا حتى فى غربته ، يحزنه أن ترسل إليه أمه من قريتها طعاماً هى فى حاجه إليه . والهاربة تتقبل فى النهاية طفلها الذى طالما كرهته لأنها رأت فيه شبها من أبيه أو زوجها السابق ، وقلب الزوج الذى يكره إنجاب الأطفال يستيقظ وتتحرك إنسانيته نحو ابنته التى عاشت بعيداً عنه وينوى أن يعوضها مافات ، وفى قصة «الضائع» نجد أن الجحود لم يتسرب إلى قلب الابن بالرغم من هجران أبيه له ولأمه . . وهكذا تنتهى معظم القصص بتلك النهايات المتفائلة بالرغم مما تتحمله شخصياتها من عذاب وشقاء .

والظاهرة الثانية التى تتميز بها هذه المجموعة القصصية ، أنها حفلت بالتعبير عن أدق مشاعر المرأة كأنثى فى مختلف حالاتها ومراحل حياتها وهى طالبة .. وهى خطيبة .. وهى زوجة .. وهى محرومة من الولد ، ثم وهى تلد وتُرضع .. وهى أم .. وهى ربة بيت . وهى مهجورة .. ثم وهى مطلقة .. بل حتى وهى عاهر . ولكن هذا احتفال كان على حساب التعبير عن مشاعر الرجل ، فبقدر ما بدت لنا تصرفات المرأة مبرَّرة بدت لنا تصرفات الرجل بلا مبرِّر .

وعدم التوازن فى التعبير عن الجنسين كان من شأنه أن ضخم من تصوير المرأة كضحية وتصوير الرجل كجلادها . فتصرفات المرأة مفهومة — حتى فيما كان يمكن أن يبدو لنا شاذا — مثل كراهية الأم لأحد أبنائها أو لاحترافها البغاء . بينما بدت لنا تصرفات الرجل قائمة على أسباب لا تقنعنا فنياً .

لنأخذ مثلا قصة « الهارب » نجدها تحفل بمشاعر المرأة . إنها تتناول أولا إحساس الفتاة الغامض إزاء خطيب جاء يطلب يدها لا ترتاح له ولا تمكِّنها ظروفها من رفضه . ولقد صدقت مشاعرها حين اكتشفت بخله بعد أن تزوجته فاحتقرته ، ووصل هذا البخل إلى قمته حين أبى أن يُحضر لها طبيباً ساعة محنتها وهى تلد ؛ وهنا تقدم لنا الكاتبة هذه

التجربة النسائية فى سطور قليلة لـكنها معبرة ، تبرر بعدها أسباب إصرار الزوجة على الطلاق من زوجها البخيل ، بينما لا نستمع إلى وجهة نظر الزوج فى بخله ولامبرراته لديه ، مما يضعف عنصر الصراع الفنى بين الطرفين ، وبالتالى يضعف العنصر الدرامى فى القصة .

وفى قصة « قلب يستيقظ » نجد أننا أمام زوجين : سميــة التى تتطلع إلى إنجاب أطفال ، وزوجها الذى يحرّم تحقيق رغبتها . أما الزوج فـكل مبرراته بالنسبة لنا جملة قالها لزوجته : « أنا لا أحب ضجيجهم ولا أحب أن أثقل حياتى بتحمل مسئولياتهم » . وبالرغم من أنه كان صبياً فى أسرة بها خمس فتيات أخريات، إلا أن هذا العدد لم يكن سبباً فى ضيقه بالأطفال ، فقد جعلته الـكاتبة الصبى الوحيــد الذى رُزقت به أسرته عقب خمس فتيات مما جعله فتى الأسرة المدلل ، وعلى حد قول الـكاتبة يأخذ ولا يعطى ، ولماذا يعطى وكل من حوله يجدون أقصى السعادة فى أن يعطوه كل ما يريد بل فوق ما يريد .أما الزوجة فقد عاشت معها الـكاتبة فى أدق خلجاتها النفسية وعبرت عن رغبتها فى الأطفال بأكثر من وسيلة . ففى الترام تحمل طفلة صغيرة لراكبة إلى جوارها ، وتدفق عليها كل حنان أمومتها المـكبوت ، تقول الـكاتبة : وشعرت سمية بالجسم الصغير الدافىء يركن إليها

ويسكن فى صدرها ويطمئن.. فأحست بينبوع عميق فى نفسها يتفجر ويفيض وينزو بالحنان . وعندما ذهبت إلى أختها وجدت طفل أختها ابن الشهور الأربعة مستلقيا فى مهده وقد رفس عنه الغطاء فبدت ساقاه وفخذاه الصغيرتان المليئتان كقدور شفافة مترعة بالحليب مازجة رحيق الورد . . ثم ترقب أختها وهى تُلقم ابنها ثديها . . هكذا عشرات التفاصيل الصغيرة المختارة بعناية والمكتوبة ببراعة مما يبرر لنا إصرار سمية على مخالفة زوجها ولو أدى ذلك إلى طلاقها كما حدث عندما حملت وأصرّت على إبقاء جنينها . ولكن ليست لدينا مثل هذه المعايشة الدقيقة للزوج لنتعرف على سر إصراره على عدم إنجاب أطفال له ولو أدى ذلك إلى طلاق زوجته منه . وحتى حين عدل عن رأيه أخيرا عندما اكتشف أن ابنته ماتزال على قيد الحياة — وكان قد اعتقد أنها ماتت — لا نجد ما يبرر لنا مثل هذا العدول المفاجىء من رجل أصر سنوات وسنوات على عدم إنجاب أطفال حتى ولو حطم ذلك كيان أسرته . فلا رغبته الأولى — ولا عدوله عنها — مبرّران فنياً .

ولقد يقال إن القصة القصيرة لا تحتمل إلا شخصية واحدة ، وبالتالى لا تتسع لتبرير أكثر من وجهة نظر . وهذا صحيح ، ومن

هنا كانت أهمية اختيار شخصيات القصص القصيرة، فهى شخصيات تواجه العالم فى لحظة ، وعلى الكاتب أن يبرر تصرفاتها فى مقابل العالم المبرر لدى القارىء، ولهذا فكاتب القصة القصيرة يتجنب فى قصته إيجاد أكثر من شخصية تحتاج إلى تبرير فنى .

ونهاية قصة « قلب يستيقظ » تؤدى إلى الظاهرة الثالثة التى نجدها فى بعض قصص هذه المجموعة . وهى ظاهرة تتعلق بالشكل ، لا سيما بدايات بعض القصص ونهاياتها .

فنى قصة « قلب يستيقظ » و « حديث امرأة » نجد قصة من داخل قصة ، وهذه طريقة ربما كانت مألوفة من قبل على نحو ما نرى فى قصص ألف ليلة وليلة ، ولكن الاتجاه اليوم إلى تفضيل رواية القصة مباشرة دون أن يجعل الكاتب من نفسه وسيطا بينه وبين القارىء لأن هذا من شأنه أن يشتت انتباه القارىء ، فبعد أن يتهيأ نفسياً للقصة الأولى يجد أنها لم تكن إلا مجرد تمهيد للقصة الثانية .

وفى قصة « قلب يستيقظ » مثلا نجد الكاتبة تروى لنا على لسانها أنها كانت تجلس فى أحد مشارب رأس البر حين أثار انتباهها

كهل فى الخمسين يسرف فى مداعبة صبية فى الثامنة عشر حتى ظنتهما عاشقين غير أن صديقتها ماتلبث أن تنبهها إلى أن هذه الصبية ابنته ثم تقص عليها قصتهما .

وفى قصة مثل قصة « قلب كبير » نجد أن مشاعر الخادم تصل إلينا من خـــلال مشاعر ربة البيت وبذلك تعطلت عملية التلقى المباشر .

أما فى نهاية بعض القصص فنجد الميل إلى التعميم والتلخيص بل والاتجاه الخطابى كأنما الكاتبة فى عجلة من أمرها على نحو ما نجد فى قصتى « قلب يستيقظ » و « ابتسامة انسان » .

وأعتقد أنه لو كانت بداية « قلب يستيقظ » التى سبقت الإشارة اليها هى نهايتها لتفادت القصة بذلك ضعفين : وجود قصة من داخل قصة فى أولها ، ثم تلك النهاية السريعة .

وفى بعض الأحيان نجد الكاتبة تتــكلم نيابة عن شخصياتها فى مواقف كانت الضرورة الفنية تحتم أن تدعهم يتكلمون ، لأن الموقف موقف نقاش وتبادل آراء ، مثال ذلك ما جاء فى قصة« المدفع» حين يناقش كل من همام وحمدان وشكرى كيف يطردون المستعمر ، فجا

نقاشهم سرداً وتلخيصاً بدلا من الحوار •

هذه الملاحظات تتعلق بعـدد قليل من القصص ، ذلك لأن الـكاتبة كانت تجرب — فيما يبدو — أكثر من طريقة لـكتابة القصة القصيرة •

سبتمبر ١٩٦٣

## عصافـــــير

## لعبد السميع عبد الله

الـكتاب الماسى ، العدد ٦٠ ، الدار القومية ، القاهرة

الإحساس الفنى واحد وإن اختلفت سبل التعبير عنه ، وهناك أكثر من دليل على صحة هذا الرأى . ومن أبرز هذه الأدلة أننا قلما نجد أديبا اقتصر على قالب أدبى واحد وإن اشتهر بلون معين . فهناك كثير من الأدباء جربوا إمكانياتهم بين الشعر والقصة والمسرحية بل والنقد الأدبى . بل هناك فنانون لا تقتصر وسيلة التعبير لديهم على أداة واحدة ، فقد يلجأون إلى اللغة حينا وإلى الخط واللون حينا وإلى الـكتلة أو النغم حينا . ولا بد أن ما يدفع الفنان إلى ذلك إحساسه بأن اقتصاره على أداة واحدة يعجز عن استيعاب كل جوانب رؤيته الفنية للوجود . وهذا هو مغزى محاولات الإنسانية خلال تاريخها الفنى لخلق أدوات جـــديدة أو قوالب جديدة أو مذاهب فنية جديدة .

والأستاذ عبد السميع عبد الله أحد هؤلاء الفنانين الذى أحسوا

أن رؤيتهم الفنية تقصر عن التعبير عنها أداة واحدة. فبالرغم من أنه اشتهر كرسام كاريكاتيرى إلا أن قلقه الفنى دفعه إلى أن يتململ أحياناً على هذا الخضوع لقالب واحد من قوالب الفن التشكيلى ، فضلا عن الخضوع لأداة واحدة من أدوات التعبير .

ولعل جانبا من هذا القلق يرجع إلى أن الرسم الكاريكاتيرى يغلب فيه الجانب الاجتماعى على الجانب الذاتى للفنان ، وكأنما الأستاذ عبد السميع يريد أن يقيم نوعا من التوازن النفسى له والتوازن الفنى لإبداعه ، فأصر على أن يواصل حياته الفنية الخاصة حتى استطاع أن يقيم أخيراً معرضا للوحاته لايمت بصلة إلى الكاريكاتير .

فى هذا المعرض نرى جهدا دائباً من الفنان في سبيل محاولة استيعاب تجربته الفنية والسيطرة على جوانبها المتعددة . وخير مثال لذلك لوحاته المتعددة التى رسم فيها إبريق الشاى تجاوره مجموعة من الأكواب ، فقد قام فى هذه المجموعة برحلة عبّر لنا فيها عن قلق الفنان وإحساسه الدائم بعدم وصوله إلى كمال ما . إنه يقدم لنا الإبريق وأكوابه أولا بالطريقة التقليدية حيث تُحترم قواعد المنظور ، وهو بذلك ينجح فى تقليد الطبيعة الخارجية بأبعادها الثلاثة ، لكنه لا يقدّم لنا رؤيته عن هذه الطبيعة ، فيعاود رسم اللوحة مرة بعد أخرى متدرجا من التعبير

عن انفعاله الوجدانى أمام الإبريق وأكوابه حتى يصل إلى التعبير عن رؤياه الذهنية المجردة فى آخر لوحاته ، وكأنما يلخص لنا الفنان فى لوحاته السبع مراحل التطور الفنى كما يلخص لنا الجنين مراحل تطور الكائنات الحية .

أما ألوانه فإنه يحرص على أن يجعلها شديدة الصلة بالألوان الغالبة على بيئتنا المصرية وهى — فى نظره — ليست اللون الأخضر الزاهى ولا الألوان الفاقعة بوجه عام ، بل هى ألوان التراب والرمل والماء والسماء ، إنها ألوان كابية فى طبيعتنا لا تتيح مجالا لتمايز الأرضية عما فوقها .

غير أن الفنان عبد السميع تململ مرة أخرى على الفن التشكيلى كله كأداة إبداعية ، فمضى يكتب من حين لآخر قصة قصيرة يجرب فيها إمكانية استخدام اللغة كأداة إبداعية لرؤياه الفنية . ثم نشر هذه القصص أخيراً فى مجموعة له بعنوان « عصافير » ضمت تسع قصص ، أبرز ما فيها من ناحية الشكل أنها قصص ذات بعدين ، وهى قصص — على حد تعبير الأستاذ يحيى حقى عندما تعرض لمجموعة قصصى « رسالة إلى امرأة » — فيها منظران وعالمان أحدهما معنوى باطنى والآخر خارجى مادى يعمل عمل الرمز ، أو كما رأى الأستاذ توفيق

الحكيم وقتئذ أنها لون من ألوان التكعيبية فى القصة إذا جاز لنا أن ننقل التعبيرات النقدية من فن إلى آخر .

ففى قصة « عصافير » ـ وهى أولى قصص المجموعة ـ نجد الحاج بغدادى ، الرجل البلدى صاحب العمارة ومصنع الأسرّة، يترك زوجته الطيبة وأولاده ليتزوج سعاد هانم إحدى ساكنات عمارته . والقصة تروى محاولة سعاد هانم خلع الحاج بغدادى من بيئته التى تعوّد التنفس فيها وشتله فى بيئة غريبة عنه ، حتى استطاعت أن تظفر منه بتغير ظاهرى ، لكن بقيت هناك تلك العصافير المدقوقة على صدغى الحاج ، كأنها آخر قلعـــة تتحصن بها شخصيته . وتتطاير العصافير فى جو القصة ، فهى ليست مجرد ذلك الوشم على صدغى الحاج بغدادى ، إنها تلوح فجأة فى آية قرآنية تخطر على ذهن الحاج وهو يصلى ، ثم نعود نسمع أصواتها من خلال أذنيه مختلطة بنداء الباعة الجوالين ، ثم نعود نراها معه فى صورة سفينة يقودها رجل فضاء ليطير وراءها الحاج بعربته الكاديلاك فى حلم لذيذ ، ثم نتأمل اختفاءها معه من على صدغى فرحات صبى القهوة لتحل مكانها حفرتان سوداوان . فعصافير الحاج بغدادى لها وجودان: أحدهما مادى على صدغيه والآخر معنوى يرمز الى شخصيته ويلخصها لها .

وفى القصة الثانية « شرأق » نجد هذين الخطين ، فنحن ننتقل بين ظمأ الأرض وظمأ المرأة إلى الرجل الزوج .

وفى قصة « الآلة » نجد هذا الازدواج مرة أخرى بين الزوجة التى لا تـكف عن الشكوى والثرثرة والثورة والآلة التى تدق فى الأرض الفضاء المجاورة ، والتى كانت ـ على حد تعبير الـكاتب الذى يتأرجح بين الخطين الواقعى والرمزى ـ بين كل دقة وأخرى تنفث قدراً هائلا من البخار المضغوط فى صوت كفحيح مئات الأفاعى . فندرك أنه يتحدث عن الآلة ظاهراً وعن الزوجة رمزاً . بل إن الكاتب أحيانا ما يصرح بهذا الأزدواج فيقول على لسان بطله : « ألا تسكت هذه الزوجة ؛ أو على الأقل هذه الآلة اللعينة ؟ »

وفى قصة « المطر » نجد الخطين مرة أخرى ، فهى لا يُحْيي الأرض فحسب بل يحي جازيه كذلك . وهنا نجد علاقة عِلّية بين الظاهر والباطن ، فجازيه تقول : هى النطرة تحيي الرز بس .. دى حتحيينى آنى . ذلك أنه إذا أحيا المطر الأرز فبمحصوله ستنجّد جازيه الفرش وتشترى حتتين نحاس حتى تكون على استعداد للزواج إذا تقدم إليها رجل .

وفى قصة « عضة الذئب » نجد الازدواج بين الذئب الحقيق

والذئب البشرى ، وهو ازدواج طالما استغله الأدباء .

وإذا كان الشكل الغالب على القصص أنها ذات بعدين ، فإن الموضوع الغالب عليهما هو العلاقة بين الجنسين ، إما محاولة الطرفين أو أحدهما الحصول على الآخر ، وإما علاقة تم فيها هـذا الحصول لتتطور فى أكثر الأحيان إلى صراع يجاهدفيه كل من الطرفين أن يتفوق على غريمه .

فمن قصص اللون الأول قصة « مطر » حيث يتم التفاهم بين جازيه وعلوانى على الزواج بعـد أن تبيع محصول الأرز ، وكذلك قصة « شراقى » حيث نجد عواد يعرض الزواج على هدية ، تلك الريفية الحسناء العطشى إلى الرجل ، وهى تهزأ به فى أول الأمر لأنه كان إلى وقت أقرب ما يكون إلى عبيط القرية ، لكنها اكتشفت أن هذا البله نفسه هو سر شجاعته ، فهو وحده الذى لا يخاف تهديدات زوجها السابق السجين بقتل كل من يتزوجها ، لهذا تنتهى القصة وقد أعلنت هدية استسلامها لكى يروى عواد ظمأها وتروى ظمأه كما أرتوت أرضاهما .

وفى قصة « عضة الذئب » يحاول الرجل الأرمل أن يلتهم عطيات تلميذة الجامعة التى تعطى دروسا لابنه .

فالجنسان فى حالة الحرمان يحاول كل منهما إشباع حرمانه بطريقة ما ، وقصة « شهامة » موضوعها أن التعفف لا يجدى إلا لأن أحد الطرفين يشكو عجزا يجبره على الشهامة .

فإذا حصل كل من الجنسين على الآخر وأشبع رغبته فإن الموقف يختلف . فالرغبة فى الحصول يحل محلها الصراع والرغبة فى التفوق. فسعاد هانم فى قصة « عصافير » تحاول أن تمحو بشخصيتها شخصية الحاج قبل زواجه بها ، تنجح فى ذلك أول الأمر ، غير أنها بإلحاحها على تحقيق هدفها تثير جوانب المقاومة فى نفسية الحاج ، فإذا بكل جهودها تنهار وتنتهى القصة وقد صمم الحاج على أن يقوم بزيارة ليلية لزوجته السابقة .

وتتناول قصة « الآلة » علاقة الزوجين فى بعض أسر الطبقة الوسطى ، وهى علاقة يسودها التوتر ، غير أن طيبة الزوجين ما تزال هى العنصر الغالب ، فما تلبث ابتسامة من هنا وضحكة من هناك وكأنما لم يحدث شىء ، ليتجدد الأمر نفسه ـ على ما يبدو ـ فى اليوم التالى .

أما قصة « فدان قطن » ففيها نجد اللونين ، نجد التوتر الذى وصل بين الزوجين إلى حد الطلاق ، فلما أحس الزوج بفقد زوجته حاول عبثاً أن يحصل عليها من جديد .

ولعل قصة «دفء» هي إحدى القصص القليلة التي يتوارى فيها الصراع بين الزوجين ، فالزوجة تحنو على زوجها وهو يعاني أزمة نفسية ، وتحاول عبثاً أن تدفئه ، فعريه ليس عريا جسمانياً بل هو عري نفسي نتيجة خيانته زملاءه في المصنع . ولم يعد الدفء إليه إلا حين صحح موقفه منهم. وهكذا نجد الدفء والبرد هنا أيضاً على المستويين المادي والرمزي .

إن أقل ما يقال في هـذه المجموعة القصصية الصغيرة الأولى إن صاحبها حاول أن يقدم لنا عن طريقها تجارب فنية مخلصة أولى فيها اهتمامه للشكل كما أولاه للمضمون .

أغسطس ١٩٦٣

## حـــــكايات

## لصبرى موسي

الـكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٦٣

هذه هى المجموعة القصصية الثالثة لصبرى موسى ، وكان قد نشر من قبل مجموعتيه « القميص» و « حادث النصف متر » ، وقد أطلق على مجموعته الجديدة « حكايات صبرى موسى » . وكان الأقرب إلى الدقة لو سماها « نوادر صبرى موسى » . فحـكاياته رغم أنها أثر من آثار انتشار الصحافة التى لم تُعرف إلا حديثاً إلا أنها تلتقى مع النادرة بمعناها القديم من عدة جوانب أهمها :

أولا : من حيث الحجم لا تتعدى الحـكاية فى المتوسط أربع صفحات وهو حجم قصير نسبياً حتى بالنسبة لمتوسط حجم القصص القصيرة ، وإن كان الحجم وحـده لا يحدد النوع الأدبى الذى تنتمى اليه المجموعة ، ولـكنه قرينة كما يقول رجال القانون .

ثانياً : الاهتمام بالحوادث الخارجية وعـدم إعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلى . حتى الحـكايات التى سـردت بضمير

المتـكلم مثل « مغامرة فى القاهرة » و « الطباخ والسيدة التى تحب غير زوجها » ما نزال نجد فيها الحوادث مرسومة من الخارج ، كأنما شخصياتها مصمتة تتلقى ما يحدث لها دون كبير انفعال مما لا يتناسب وما تمر به من تجربة قد يكون القارىء أكثر انفعالا بها بالرغم من أنه مجرد قارىء . فالأسلوب يـكاد يخضع خضوعا هنـدسياً لقواعد المنظور، على نحو ما كان يرسم معظم الرسامين قبل اختراع الـكاميرا. ذلك أن الـكاتب تجنب التعرض لانفعالات شخصياته ما أمـكن ، وفضّل أن يكون مجرد راوٍ محايد لاشأن له بالعالم الداخلى لشخصياته. ونستطيع أن نستثنى من هذا الطابع العام عدداً قليلا من الحـكايات مثل حكاية « جرْح فى فم الذبابة » التى تحـكى قصة انتصار ملاكم فى مباراة، والقصة تروى لنا الأحداث الخارجية كما تـكشف لنا عن مشاعر الملاكم الداخلية التى تدفعه الى اغتصاب النصر .

ثالثاً : وجود مغزى تدور حوله النادرة ، إما فى شكل نقـد أو سخرية من وضع ما ، وإما فى شكل عظة أخلاقية . ذلك أن الـكاتب الذى فضّل أن يقف محايداً بالنسبة لشخصياته تخلى عن هـذا الحياد بالنسبة لمضمون حكايته ، بل حرص على بيان مغزاه . وهو على أية حال — فى أوسع صوره — مغزى اجتماعى ، لا يتجـاوزه إلى مناقشة

للشاكل الميتافيزيقية التى تهدد الوجود الإنسانى كالموت والمرض . وإذا تعرضت إحدى القصص لمثل هاتين المشكلتين فإنما تتعرض لها من حيث علاقتها بالمجتمع .

فمثلا حكاية « شعبان مات فى الشارع » نجد أن ما يفزعنا ليس هو الموت من حيث هو مشكلة ينتهى إليها كل مصير إنسانى ، بل من حيث دلالتها على صرامة الروتين الحكومى وفساد من يقومون بتنفيذه بحيث يخضعون له ولا يُخضعونه لهم . ولو أن شعبان مات فى بيته لفقدت القصة مغزاها . إن ما يهزنا فى القصة هو أن هذا الموت ربما كان من الممكن تفاديه لولا بلادة الموظفين وتمسكهم بحرفيات تافهة أمام حدث جليل كالموت ، مع أن كلاً منهم يمكن أن يكون فى وضع شعبان فى أية لحظة . ويختتم الكاتب حكايته بتوضيح مغزاها بصريح العبارة على لسان أحد شهود الحادث قائلا : يعنى الواحد لو تحصل له حادثة بالشكل ده .. يروح فيها بلاش » .

ونجد الموقف نفسه فى حكاية « عداد نور ٢٧ » ، فليس مغزى القصة هو تأمل الموت الفجائى الذى وقع لعامل النور حين أطل برأسه من بئر الأسانسير ، بل إن مغزاها قد حدده الكاتب بقوله : وقد استغرق السكان فى مطاردة صاحب البيت لحل مشكلة الأسانسير ...

ولم يلتفت أحد منهم إلى مشكلة الرجل الذى مات، فقد ذكرت الصحف حين نشرت نبأ الحادث أنه كان يعُول أمه وخالته وأخته المطلقة وعشرة من الأولاد .

هذان مثالان لكثير من القصص ذات المغزى الاجتماعى حتى ولو كانت تتناول مشكلة مثل مشكلة الموت . ولعل الاستثناء الوحيد لذلك هو قصة « شىء ما على رأس رجـــل » ، فهذه القصة تحكى كيف تدخّل القدر لإنقاذ حياة طفل، فقد تزاحم الناس وأطفالهم فى الشرفات لرؤية أحد المواكب ، ثم حدثت مشاجرة فى الطريق بين رجلين أحدهما كان يحمل قفة ملأى بالقش مما اضطره إلى إنزالها على الأرض . فى تلك اللحظة سقط طفل من إحدى الشرفات فى قفـــة القش . وهكذا أنقذت معركة بين رجلين حياة طفل، وهكذا تولّد الخير عن الشر . هذا ما أعنيه بالمغزى الميتافيزيقى .

رابعاً : اختتام معظم الحكايات بلفتة ذكية غالباً ما تبعث على ابتسامة يشوبها شىء من إشفاق ، وهى كالنكتة التى يقولها قائلها بوجه جاد ليدعنا نحن الذين نضحك .

فى قصة « رسمية سيأبى دورك » نقرأ عن جثة المرأة التى وجدوها بلا رأس ، وكيف اتجهت الشبهات إلى أبى رسمية لأنه أقسم أن يقتلها

لسوء سلوكها ، وعندما سأله رجال المباحث عن ابنته قال إنها هاربة منذ ثلاثة أسابيع « لكن حاتهرب فين ، مسيرها تقع برضه وأنفذ فيها اليمين.» ونشعر أنه مجرد تضليل من الوالد ، لكن خبير البصمات يقرر أن بصمات الجثة لا تضاهي بصمات رسمية الموجودة في أوراقها الرسمية ، وتنتهي القصة بهذه الجمل القصيرة المتتابعة : اللغز يعود إلى الظلام من جديد . شخصية القتيلة المجهولة . . لا تزال مجهولة ، مجرد اختلاف في البصمات .. رسمية .. دورك لم يأت بعد . هذه نهاية فيها عنصر المفاجأة ، وفيها اللمحة الذكية وفيها الإيجاز البليغ .

وفي قصة « سبعة صاغ ونص » تلخص لنا النهاية مغزى القصة ، وهو أن العمل غير الأخلاقي قد يتزيى في ثوب العمل الأخلاقي،لكنه يكون مفضوحا . فسعد يعرف أن الولد ابراهيم قد صدم بعربة الجاز التي يقودها أحد المارة ثم انطلق بعربته هاربا دون أن يتعرف عليه أحد . إبراهيم كان قد وعد سعد أن يعطيه عشرة قروش ثمنا لسكوته لكنه لم يعطه إلا ربعها ، فذهب سعد إلى ابن القتيل قائلا : أهو فات لغاية دلوقتي عشر تيام.. والواد إبرهيم مش راضي يديني السبعة صاغ ونص اللي فاضلين .. قلت أدوز عليك وأقول لك عشان ضميري يرتاح .

أما قصة «الشاعر سرق ترابيزة وكرسيين» فهى تذكرنا بالنادرة العربية القديمة بما تتضمنه من شعر فى نهايتها . إن بطلها أولا شخص معروف هو الشاعر فؤاد قاعود ، وهو يؤجر غرفة فى إحدى الشقق بإحدى العمارات ، والقصة تحكى كيف لفقت صاحبة العمارة تهمة السرقة للشاعر لأنه احتل إحـــدى الغرف الخالية بالشقة ـ بدلا من غرفته ـ بدون رغبتها . ولا تهتم الحكاية فى نهايتها بإرضاء فضول القارىء فيما آلت إليه علاقة الشاعر بصاحبة العمارة، بل تنتهى بأبيات جميلة من زجل الشاعر يحكى فيها قصته لأمباشى القسم حين استدعاه للتحقيق.

* * *

تلك هي المشابهه العامة بين حكايات صبرى موسى وأدب النوادر، ولكن صبرى موسى لم يقف عند حدود النادرة بمعناها القديم بل كانت له إضافات أهمها :

أولا : إختار عنـــاوين فيها لون من الإثارة أقرب إلى الإثارة الصحفية لأنها تعتمد أساساً على الغرابة ، ويكفى أن نقرأ على التوالى : الأفندى ضحك على الحصان ، الرجل الفنان أكل علقة ، على باغه محلك سر، جرح فى فم الذبابة (ويتضح أن الذبابة ليست إلا وزناً من

أوزان رياضة الملائكة ).. وهكذا حتى عنوان النادرة الأخيرة : السيدة التى .. الرجل الذى لم ..

ثانياً: أن الحدث فى بعض الحكايات يسلم لحدث آخر، والمؤلف يتتبع هذه السلسلة من الأحداث وهى تترك آثارها المختلفة مبينا كيف أن وقوع كل منها قد ترتب على وقوع الآخر . وهـذا التتبع لا يتم بطريقة واحدة . أحيانا نبدأ معه بالحدث الأول فالتالى، وأحيانا يحدث العكس عندما يكشف لنا الكاتب عن الحدث التالى ثم يسترجع معنا ماسبقه من أحداث . فالحكاية الأولى « الأفندى ضحك على الحصان » تبدأ بقصة عبد الحميد افندى حين تشاجر مع زوجته حتى أنها أصرت أن « تغضب عند أمها » ذلك لأنها استخدمت الصلصة المحفوظة فى إعداد الطعام بدلا من الطماطم لأنها لم تجدها فى السوق ، ثم نسترجع ما وقع قبل ذلك باثنتى عشرة ساعة فى سوق الخضار بروض الفرج ، فقد وصلت كل عربات الخضار ما عدا خضار القناطر الخيرية الذى يحمل الطماطم ، ثم نعود فنسترجع ما حدث للعربات التى تحمل خضار القناطر الخيرية أثناء تحركها ، فسائقوها كانوا غارقين فى النوم لأن الخيل التى تقودها تعرف وحدها الطريق ، لكن مجموعة من العابثين أرادوا أن يُدخلوا البهجة على قلب المرأة التى تصحبهم فتقدم أحدهم

من الحصان الذى يقود العربة الأولى وأداره فى الاتجاه العكسى فأطاعه الحصان ودار ودارت وراءه بقية العربات لتعود من حيث أتت .

وعن طريق هذا الشكل من السرد استطاع الكاتب أن يقول إن هزل مجموعة من العابثين لم ينته بمجرد إرضاء نزواتهم ، بل إنه ترك آثاراً لم تخطر لهم على بال . وما كان لأحد أن يربط بين هذه المجموعة من الأحداث إلا نظرة الفنان وريشته ، وما يهدف إليه من التعبير عن هذه الفكرة .

ثالثاً وأخيراً : سرعة تتابع الحوادث، يعبّر عن ذلك تتابع الجمل الصغيرة وتزاحم ما تتضمنه من أحداث . فصبرى موسى يكتب فى أربع أسطر ما يكتبه قصاص آخر فى عشرات بل ربما مئات الصفحات، وخير مثال لذلك نهاية حكاية « طويل عريض عالفاضى » : غضبت زكية عندما جاء اسم الفيومى على لسان زوجها ، فخلعت شبشبها وضربته على وجهه . . جُن الرجل لأن زوجته ضربته على وجهه فى محله أمام الناس ، فسحب سكين الجلد وطعنها فى صدرها ، وقد ماتت زكية قبل نقلها إلى المستشفى . وذهب هاشم إلى السجن . وبات الفيومى ليلته بدون عشيقة .

لذلك فإننا نحس أحيانا أن الحكاية ليست إلاّ ريبورتاجا فنياً لخبر صحفى ، على نحو ما نجد فى حكاية « الخباز وزوجته التى تخرج كل يوم » ، ففى نهايتها نقرأ خبراً نشرته الصحف اليومية يقول : شرطة المعادى تنقذ طفلة من الموت . . والدها الخباز قيدها بالحبال وكوى جسدها بالنار وحبسها فى غرفة مظلمة لأنها طلبت منه أن تزور جدتها لترى أمها . إن هذا الخبر هو نهاية القصة ، لكنه كان بدايتها بالنسبة للكاتب . فكما يسعى الصحفى وراء هذا الخبر ليحصل على ريبورتاج عن هذه الشخصيات وطريقة حياتهم وكيف انتهى بهم الأمر إلى هذه الجريمة ، فإن طبيعة الفنان قد سمت بدورها لتستكشف عالم هذه الشخصيات وتقدم ريبورتاجا فنياً لما وراء هذا الخبر الصحفى .

إن الحكاية الواحدة من حكايات صبرى موسى قد لا تحفر أثرها فى ذاكرة القارىء أو نفسيته وذلك بسبب شكلها الفنى الذى يولى اهتمامه الأكبر للحركة الخارجية ، فلا مكان هنا ولا وقت للتعرف على الشخصيات كما نتعرف على جيراننا زمناً لا نسام بعده ، بل هو مجرد لقاء عارض سريع قد لا نتذكر منه شيئاً إذا استدعينا لشهادة ما . لكن الحكايات فى مجموعها تترك بلا شك أثرها ، فهى بتتابعها

السريع واحدة بعد الأخرى تعطى صورة عن طبيعة الحياة فى عاصمة من عواصم عالمنا فى النصف الثانى من القرن العشرين تزدحم بأنانية الناس وخداعهم ولا مبالاتهم . ولعل هذا الأسلوب السريع فى الانتقال من حركة إلى أخرى ومن حكاية إلى أخرى ليس إلاّ انعكاسا لأسلوب الحياة فى مثل هذه العاصمة .

أكتوبر ١٩٦٣

# سوق العبيـــــد

## لصبحى الجيار

الـكاتب الذهبى ، مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة

سوق العبيد هى المجموعة القصصية الثانية للأستاذ صبحى الجيار، وكانت المجموعة الأولى بعنوان « يستر عرضك » . والمجموعة الجديدة تتـكون من سبع عشرة قصة ، تتناول أكثر من موضوع كما أن مستوياتها تختلف ، فالقصص الست الأولى مثلا وهى : سوق العبيد ، كلب الباشا ، الـكرباج ، المقطوع ، ابن أمه ، شمعة تحترق ، تتناول صورا مختلفة للشقاء الإنسانى .

فبطلة قصة « سوق العبيد » شقية بسبب انتمائها إلى جنس النساء وهى تُضطهد فى أخص شىء يتعلق بأنوثتها وهو حقها فى الحب والزواج مما تسبب عنه تخلفها عن الزواج والتجاؤها إلى علاقة عاطفية خفية عن طريق التليفون ، غير أنها مالبثت أن صُدمت عندما اكتشفت أن صاحبها متزوج وله أولاد ، فتلجأ إلى عالم الجنون والوهم لتحصل على مالم تستطع أن تحصل عليه فى عالم الحقيقة . فـكل غريب تراه ليس إلا عريسا جاء يخطبها .

أما قصة « كلب الباشا » فشقاء بطلها يعود إلى وضعه الاجتماعى، فالراعى الصغير محروس محروم من أكل أصناف الطعام الفاخرة التى تُقدَّم إلى كلب الباشا ، وعند ما يحاول أن يختطف هذا الطعام لنفسه يدخل فى معركة مع الكلب تُنبه الباشا فيصرخ على محروس قائلا: إمسكوا الكلب ده . ثم يكون عقابه أن يطلَق عليه الكلب المتوحش ليأخذ بنفسه ثأره منه .

أما قصة « الكرباج » فبطلها شقى لأنه دميم الخلقة أولاً مما عقَّده نفسياً فلم يفلح فى دراسته ، فدفعه أبوه إلى تعلم صنعة وهو ما يزال صغيرا. وزاد هذا من تعقيده النفسى، فهو يرى إخوته من حوله يتعلمون ويلبسون أحسن منه، حتى أنه قص ذات يوم بدلة أخيه الجديدة بمناسبة نجاحه فى الامتحان ، فلما اكتُشِف الأمر أمسك الوالد بكرباج يريد أن يضربه ، مما اضطره إلى أن يقفز من شرفة منزله المرتفعة ، وعندما وقع على الأرض كان قد أصيب إصابات استلزمت نقله إلى المستشفى. حيث نستمع منه إلى هــــذه القصة يرويها لطبيبه بعد إفاقته من غيبوبته .

أما قصة « المقطوع » فهى قصة إنسان يشقيه انقطاع العالَم عنه فى وقت أحوج ما يكون فيه الإنسان إلى آخَـر بجواره . فهو مريض ،

وكانت الحاجة إلى الآخرين تبدو واضحة يوم الزيارة عندما يُقبل الأقرباء والأصدقاء لزيارة مرضاهم في المستشفى بينما يرقد مسعود وحيداً . ويحرص المؤلف على أن يذكر سبب مرض مسعود فيقول إنه يعمل أجيرا فى مزرعة بالصعيد لقاء قروش ضئيلة لا تعوّض ما يستهلكه من خلايا جسده الضامر التى تحترق . ولما هدده المرض ولم يعد مجهوده يساوى الدريهمات التى يقتات بها أرسله صاحب الأرض إلى القاهرة ليعالَج فى مستشفى القصر العينى .

وفى قصة « ابن أمه » نجد أن شقاء البطل يرجع إلى تمزقه بين أمه وزوجته ، بينما البطله فى قصة « شمعة تحترق » شقية بسبب تمزقها بين زوجها الكهل وأولادها من ناحية وحبيبها الشاب من ناحية أخرى .

ومعنى هذا أن صبحى الجيار لا ينظر إلى مصدر شقاء الناس نظرة ضيقة ، بل هو يرى هذا الشقاء متعدد الأسباب ، فهو حينا بسبب الوضع الاجتماعى ، سواء وضع المرأة فى قصة « سوق العبيد »، أو وضع الفقير كما فى قصة « كلب الباشا » ، وهو حينا آخر بسبب عوامل طبيعية مثل دمامة الخلقة فى قصة « الكرباج » تضاعفها سيطرة الكبار على الصغار ، وهو حينا ثالثا عوامل اجتماعية مثل عدم وجود

أقرباء أو أصدقاء للإنسان فى الحياة كما فى قصة « المقطوع »، وهو حينا رابعاً بسبب عوامل نفسية حيث نجد تعلق الابن بأمه وعدم فطامه النفسى عنها بسبب شقاء الأطراف الثلاثة : الأم والإبن والزوجة .

لهـذا يقدّم الأستاذ صبحى الجيار نهايات أو حلولاً مختلفة لذلك الشقاء الإنسانى تتفاوت تفاؤلا وتشاؤما . فنى قصة « سوق العبيد » بدا أن الجنون هو الحل النهائى لمشكلة البطلة ،وأنه ليس أمامها إلا أن تحقق فى عالم الوهم ما لم تستطع تحقيقه فى عالم الحقيقه. بينما كانت النهاية فى « كلب الباشا » مولد مجتمع جديد يجعل الراعى الصغير محروس عاملا فى أحد المصانع . أما فى قصة « الـكرباج » فبدت النهاية مصطنعة أو مؤقته ، فالوالد يهتز عطفا على ابنه المصاب بعد أن يدرك قصته ومدى شقائه ويطلب منه أن يسامحه ، ولـكن القارىء يحس أن الأمور ستعود إلى مجراها السىء بمجرد شفاء الإبن من إصابته حتى ولو صلحت علاقته بأبيه ، فدمامته ما تزال موجودة ومستقبله فى التعليم مثل اخوته قد انتهى . أما قصة « المقطوع » فنجد فيها مسعود يرسل خطاباً إلى صديقه الوحيد الزهيرى أبو حمد ومايلبث الصديق أن يلبى دعوة صديقه فيأتى لزيارته ليقدّم له هداياه المتواضعة، ونـكتشف فى نهاية القصة أن الزهيرى باع جلبابه الصوفى حتى يستطيع أن يدبر ثمن تذكرة السفر

وتلك الهدايا . وهكذا نجد أن النهايات أو الحلول المتفائلة تتم أحياناً على نطاق فردى كما فى هذه القصة وأحيانا على نطاق جماعى كما رأينا فى قصة « كلب الباشا » .

أما قصة « ابن أمه » فإن القارىء يشعر أن نهايتها مجرد حل مؤقت ، ولا يقتنع بأنها النهاية الفنية للقصة، فهى بذلك شبيهة بنهاية قصة « الكرباج » فنحن نجد علاقة عميقة الجذور بين الأم وابنها لدرجة أن الإبن يضحى بزوجته فى سبيل إرضاء أمه ، لكنه ما يلبث أن يثور على هذه العلاقة عندما يجد أنها ستحرمه من زوجته ، فيقرر أن يستقل فى شقة هو وزوجته ، وفجأة ـ وبالرغم من هذه المقدمات النفسية العميقة الجذور ـ تتنازل الأم عن جميع مطالبها وتكتشف فجأة أنها ستفقد زوجة ابنها فلا تناولها فنجان الشاى عندما تتوعك، وهكذا فإن زوجة ابنها التى سبق أن أجبرت ابنها على إرسالها إلى بيت أبيها .. تصبح « فى عينيها الإثنين »، وتنتهى القصة بعودة الزوجة لتعيش مرة أخرى مع زوجها وأمه تحت سقف واحد. ولكن القارىء يشعر أن المقدمات النفسية كما عبّر عنها الكاتب فى القصة تنطوى على نتائج أقوى أثراً من هذا الحل المرضى وبذلك لا يتم الإحساس بأن هذه هى النهاية الطبيعية للقصة. وكان على الكاتب أن يضع لنا بذور هذا الحل فى بداية القصة وأن يمهد لها ، ولكنه صوّر شخصية الأم وطبيعة العلاقة بينها

و بين ابنها بحيث لم يدع مجالا لإمكان وقوع مثل هذه النهاية و بمعنى آخر فإن هذه الحل غير مبرَّر فنياً .

والسرد فى قصص المجموعة ينتقل ما بين ضمير المتكلم وضمير الغائب ، والكاتب مهتم بالتفاصيل التى تساعده على نجاح عملية الإيهام بالواقع كما أنه حريص على ألا يستطرد أو يسرد وقائع ليست لها علاقة مباشرة بأحداث القصة . وليس للمؤلف منهج واحد فى اختياره بدايات قصصه فأحيانا ما تكون البداية هى نهاية القصة ثم نسترجع أحداثها ، وأحيانا تبدأ القصة من لحظة تأزم الأحداث ثم نعود إلى الوراء قليلا ثم ما نلبث أن نستكمل ما تلا ذلك من أحداث ، وأحيانا تبدأ القصة ببداية أحداثها التى تتوالى فى ترتيبها الزمنى .

وفى قصة « أستغفر الله » استخدم الكاتب الرمز للإيحاء بدلالة الحدث ، فالحاج صالح يراود خادمته فتحية عن نفسها أثناء سفر زوجته بينما ينبح كلب الجيران فتخاف منه طفلة الحاج وتلجأ إلى دادتها فتحية لتحميها من الكلب الكبير لئلا يأكلها . وتطمئنها الدادة قائلة : إن الكلب لا يأكل بنى آدم . وكأنما يخشى المؤلف أن تفلت دلالة هذا الرمز من القارىء فيتطوع بشرحه قائلا : إن الدادة أوشكت أن تقول

إن البنى آدم يفترس آدمياً مثله ، لـكنها خشيت على أعصاب الطفلة ألاّ تفهم إلا المعنى السطحى للـكلمة .وهذا تزيّـد لاضرورة منه. وبعد أن نال الحاج مأربه يعود الرمز مرة أخرى فنجد كلب الجيران يتربص بقطة حسن ابن الحاج صالح ، وعندما يختل توازنها على الإفريز الضيق الممتد تحت نافذة المطبخ تسقط فريسة سهلة أمام الـكلب ، ويلجأ الطفل إلى دادته فتحية مستنجداً بشهامتها لـكنها تتـكور على نفسها بلا حراك دون أية رغبة فى ممارسة أى عمل إنسانى .

وفى المجموعة بعض قصص — لاسيما الأخيرة منها — ليست فى مستوى القصص التى سبقت الإشارة إليها سواء من ناحية الأداء أو الموضوع ، وذلك مثل قصص « بطيخة » و « شبح المــــاضى » و « أزمة ضمير » التى تبـدو وكأنما هى تبرير للخيانة المتبادلة بين الزوجين .

ولست أجد فى الختام خيراً من تحية الأديب صبحى الجيار لأنه لا يكافح المرض فحسب بل يعلو عليه فى مثل هـــذه المحاولات الأدبية ، فهو مثَل من أمثلة الـكفاح الإنسانى الذى لا يعرف اليأس . وإذا كان الأمريـكيون يفخرون اليوم بهلين كيلر ، فإن علينا أن

نفخر بأمثال صبحى الجيار فهو رغم مرضه المزمن الذى يُقعده عن الحركة يشارك فى نشاطنا الأدبى تأليفا وترجمة . ولا شك أن حياته وكفاحه مع المرض أعظم قصة وأفضل مثل يمكن أن يُقدمه لأبناء جيلنا وأجيالنا المقبلة .

أكتوبر ١٩٦٣

## الابتسامة الغامضة

## لمحمد أبو المعاطى أبو النجا

الكتاب الماسى ، العدد ٣٧ ، الدار القومية ، القاهرة

« الابتسامة الغامضة » هى المجموعة القصصية الثانية للأستاذ محمد أبو المعاطى ( ولست أدرى لماذا يصر على أن يكون اسمه الأدبى أطول من ذلك ) وكانت المجموعة الأولى بعنوان « فتاة فى المدينة » وهى تضم سبع قصص ، أما هذه المجموعة فتضم إحدى عشرة قصة ، أو فى الواقع عشر قصص. أما العمل الأخير فهو ـ باعتراف الكاتب نفسه ـ ليس قصة قصيرة ، بل هو حوار بينه وبين نفسه ، يناقش فيه أزمته ككاتب يتمزق بين فنه وواقع حياته ، هذا الواقع الذى هو منبع فنه وعائقه فى وقت واحد .

وأهم ما يلفت النظر فى هذا الحوار قلق الكاتب على نفسه كفرد فى مواجهة جموع الآخرين ، فلو لم يكتب حرفا واحدا ما تغير شىء فى هذا العالم ، بل فى الشارع الذى يسكنه ، بينما لو كف فجأة عن العمل سائقو الترام أو بائعو اللبن أو المدرسون لذهبت الجماهير

الغفيرة إلى بيوتهم فى مظاهرة تدعوهم إلى العودة إلى عملهم . لكن المؤلف لم يتجمد عند هذا الموقف اليائس ، بل لعل أجمل اكتشاف وصل إليه فى هذا الحوار هو أن هؤلاء يلبون للمجتمع حاجات تكررت منذ سنين طويلة ، أما الكاتب فمهمته أشق بكثير ، إنه لا يلبى حاجات قديمة بل إنه يستثير لدى قرائه حاجات جديدة ، وحوافز لم تخلق بعد ، إنه يسبقهم دائما على حافة المجهول فى نفوسهم وفى حياتهم ، إنه يستنقذهم دائما من قيود الحاجات القديمة ، ويفتح عيونهم على رؤيا جديدة لهذا العالم .

فإلى أى حد حقق لنا أبو المعاطى مهمته ككاتب ـ وكما صورها لنا بنفسه ـ فى مجموعته القصصية ؟

نحن نعرف من هذا الحوار ، أن المؤلف يشتغل بالتدريس ، وهو قد استلهم مهنته فى أكثر من قصة ، ففى مجموعته السابقة نجد قصة « خروج عن الموضوع » وهى قصة مدرس لغة عربية طلب من تلميذاته أن يكتبن فى موضوع معين ، لكنهن ما أن يبدأن الكتابة حتى يخرجن عن الموضوع ليعبّرن عن شخصياتهن ومشاعرهن .

وفى مجموعتنا الجديدة نجد قصتىْ « الابتسامة الغامضة » و« الأسلاك الشائكة » . أما قصة « الابتسامة الغامضة » فهى قصة

مدرس فى مدرسة للبنات ، ما أن يدخل الفصل حتى تنتقل ابتسامة من وجه إلى آخر وما يلبث الفصل أن يتحول إلى وجه كبير تختلج ملامحه بتلك الابتسامة الغامضة ، ورغم محاولات صابر افندى المختلفة للتغلب على هذه الابتسامة فقد باءت جميعها بالفشل حتى أحس فى النهاية أن وجوده مع تلك الابتسامة اللعينة مستحيل . وهكذا لا ننتهى من قراءة القصة حتى نحس عجز الفرد فى مواجهة المجموع ، مهما كانت قوة هذا الفرد . فصابر افنـــدى يتمتع بما للمدرس من سلطات، وهو مدرس مخلص نشط دقيق فى عمله له مثلُـه التربوية ، كان فصله نموذجا فى كل شىء حتى طفت أخيراً هذه الابتسامة الغامضة على سطح الفصل الساكن ، فأشاعت الاضطراب فى حياته . ورغم أنه استخدم لباقته حينا وسلطاته حينا للقضاء على تلك الابتسامة إلاّ أنه عجز كفرد أمام التلميذات كمجموع .

وعلاقة الفرد بالمجموع تـكاد تـكون الموضوع الرئيسى فى مجموعة قصص « ابتسامة غامضة » ، إنه موضوع حواره الذى ذيـّل به المؤلف مجموعته ، وهو الموضوع الذى يلح عليه فى قصصه ، وهو يقلّـبه على مختلف وجوهه . ففى قصة « الأسلاك الشائـكة » نجـــد الأحداث تقع فى مدرسة للبنات مرة أخرى، وناظرتها تذكّـرنا ـ إلى

حد ما ـ بصابر افندى ، فهى لا تتسامح فى أى خطأ أو تقصير من التلميذات أو المدرسات أو المدرسين . وقد أقامت الأسلاك الشائكة بين فناء مدرستها وفناء مدرسة الأطفال المقابلة على أثر قصة عاطفية بين تلميذة فى مدرستها ومدرس بمدرسة الأطفال . والقصة ليست إلا قصة المجموع الذى يلغى هذه الأسلاك الشائكة . فقد دخلت التلميذات صباح أول يوم من أيام الامتحان النهائى فوجدن الفناء المجاور مليئا بشبان فى مثل عمرهن يتأهبون مثلهن للامتحان ، ورغم محاولات الناظرة المختلفة والتجائها إلى الحيلة حينا والسلطة حينا فإنها انهزمت فى النهاية ـ مثلما انهزم صابر افندى ـ وتغلبت طبيعة المجموع على ما للفرد من سلطات . فكانت المنطقة الحرام بين المدرستين تختفى شيئا فشيئا وكانت رقصة المد والجزر بين التلاميذ والتلميذات تصل إلى أقصى مدى يمكن أن تصل إليه .

ولئن كان المجموع فى قصة « الابتسامة الغامضة » يحاول أن ينتقم من ممارسة الفرد سلطاته عليه ، ولئن كان المجموع فى قصة « الأسلاك الشائكة » يتحدى الفرد حين يمارس سلطاته ليضع حاجزا بينه وبين رغباته الطبيعية ، فإن المجموع فى قصة « سحابة الغبـار » لم يستطع

التغلب على الفرد . إنها قصة مجنونة تحمل طفلها فى الشوارع المزدحمة، تطاردها جموع الناس لكنها تستطيع أن تفلت منهم ، وهم يحاولون عبثاً — بالحيلة أحيانا وبالعنف أحيانا أخرى — أن يأخذوا طفلها خوفا عليه منها . لقد كانت هنا غريزة الفرد أقوى من إرادة الجماهير .

وفى قصة « السباق » — وهى تذكرنا بقصة « الطابور » فى المجموعة الأولى للمؤلف من حيث تتبع مختلف التفاصيل الدقيقة الداخلية والخارجية — نعثر لأول مرة على هذا التفاعل الحى بين الفرد والمجموع. فالسبّاح الذى يسبح فى مقدمة المتسابقين تحيّيه الجماهير من على الشاطىء فيتلاشى فى أعماقه ذلك الشعور بأنه وحيد . لهذا يحرص على ألاّ يسبح فى منتصف النهر لئلا يبتعد عن الشريط البشرى الذى يشعر كأنه يشده إلى الأمام بقوّى غير منظورة . وهو يدرك أن البطل يختلف عن المجموع ، لكن هذا المجموع هو نفسه الذى يرغمه على أن يكون بطلا ، هو الذى يقوده الآن فى هذا الطريق الرهيب . كانت تقتله لامبالاة الناس والآن يقتله اهتمامهم. المجموع هنا مايزال يطارد الفرد، لكنها ليست مطاردة التلميذات بابتساماتهن لصابر افندى، ولا مطاردة

الجماهير المجنونة كى تسلبها طفلها ، بل هى مطاردة تصنع منه بطلا . وهذا يضعه موضع المسئولية أمامهم . لهذا عندما انتهى السباق بفوز السباح عبّر لنـــا المؤلف فى نهاية قصته عن هذا التفاعل بين بطله وجماهيره بقوله إنه كان يشعر نحوهم فى لحظة واحدة بحب كبير وبقدر هائل من السخط .

أما فى قصص « حادثة الوابور » و « قرية أم محمد » و« الرحيل» فتتحول علاقة الفرد بالمجموع إلى مأساة ، ونلاحظ هنا أن هذا التحول فى العلاقة لا يتم إلاّ عندما توجه الجماهيرَ فئةٌ ذات مصالح ضد فرد من الفئة المعدمة ، فهى تستفيد منه طالما هو قادر على إفادتها فإذا استنفدت أغراضها منه لفظته بل ساهمت فى القضاء عليه .

ففى قصة « حادثة الوابور » نجد أنه بالرغم من وجود المستويات الاجتماعية المختلفة فى قرية « أم محمد » إلا أن « حادثة الوابور » كانت إحدى الحوادث التى تجعل الحدود بين هذه المستويات ترق وتــكاد تنعدم حتى تصبح القرية كلها وكأنها شخص واحد عملاق تحتل الفئة المالـكة فيه مكان الرأس وتحتل الفئة الأخرى مكان الجسد كله . وكان مالك الوابور ينتمى إلى حزب خارج الحـكم مما أغرى سلطات

الحزب الحاكم بمضايقته ، فأغلقت وابوره بالشمع الأحمر لأنه لم يسدد ضرائب قديمة . ثم نما إلى الشيخ محروس صاحب الوابور أن المأمور سيرسل فى ليلة قمرية قوة من جنوده يتسلل بعضها ليفتحوا الوابور ثم تهجم القوة الرئيسية بشكل علنى لتثبت أن الوابور مفتوح فتقبض على الشيخ محروس وتوجه إليه تهمة مخالفة القانون. فى تلك الليلة تكتل رجال القرية ليحرسوا الوابور ويسدوا منافذ القرية، وكان من حظ أحمد أبو المكاوى ورفيقيه أن يتحملوا العبء الأكبر فى الدفاع عن الوابور فتصدوا للقوة الصغيرة المكلفة بالتسلل لفتح الوابور وأرغمها أحمد أبو المكاوى على العودة مضروبة مهزومة . لكنه لم ينعم بفرحة انتصاره سوى لحظات ، فقد كانت انتصاره أكثر إثارة لقلق قريته من أية هزيمة ، إذ قررت الحكومة الانتقام وإذلال رجال القرية ، ونصح الرجال الكبار أحمد أبو المكاوى أن يختفى مع رفيقه فى إحدى القرى المجاورة عند أقاربه . وعندما عاد الحزب المعارض إلى الحكم أمكن لأحمد أبو المكاوى أن يعـــود ، لكنه عاد عودة الأبطال ، وكان لا يمكن أن يعيش فرداً مغموراً فى قريته كما كان . ولم يتحمل الشيخ محروس شخصية أحمد أبو المكاوى الجديدة فاختلفا ،

وهكذا كان جزاء شجاعته أنه غادر قريته مرة أخرى ليبحث له عن عمل فى مكان آخر .

وبالرغم من هذا الدرس فإن أحمد أبو المكارى عاد إلى قريته مرة أخرى ، عاد إليها حين أرسلت إليه لينتقم لها من أهالى كفر أبو حسين الذين قتل أحدهم رجلا من قرية « أم محمد » ، وهذا هو موضوع قصة « قرية أم محمد » . وما أن قتل أحمد أبو المكاوى رجلا من كفر أبو حسين حتى عادت قريته إلى مثل الوضع الذى كانت عليه يوم حادثة الوابور، واضطر أحمد إلى الاختفاء ، وعندما ضاقت القرية بالقيود المفروضة عليها بدأت تتخلى عن الرجل الذى استدعته للانتقام لها ، وعندما اقترح الشيخ محروس — الذى يحتل مكان الرأس بين أصحاب الأملاك بالقرية — عندما اقترح تسليم أحمد أبو المكاوى للشرطة كان الاعتراض الوحيد هو الخوف من أن يعترف على محرضيه أو الخوف من أن يخرج من سجنه لينتقم ممن وشوا به . ووصلت المأساة قمتها حين أعلن الجميع موافقتهم على رأى الشيخ محروس وتم القبض على أحمد أبو المكاوى .

وتتكرر المأساة نفسها فى قصة « الرحيل » ، فمنصور فـــلاح موهوب سواء فى الزراعة أو تربية العجول ، وكل أصحاب الأملاك فى القرية يتخاطفونه ، لـكن ما أن يدب المرض فى جسده حتى يتخلى عنه هؤلاء ، وحتى يضطر إلى مغادرة القرية .

والظاهرة التى تُلفت النظر أن المؤلف يعرف كيف يعبِّر عن الجموع فى حركتها ، فهو يرى الجموع التى كانت تطارد المجنونة وطفلها فى الشوارع من خلال سحابة الغبار ، ويصف تلك الجموع حينا آخر بأنها كالدائرة : كانت الدائرة هى التى تتكلم ، وكانت الدائرة هى التى مدت عشرات الأيدى تنوش الطفل من كل ناحية وتجذبه .

وفى قصة « الأسلاك الشائـكة » يصف تجمّع الشبان على حافة فناء مدرسة الأطفال بأنهم كانوا يصنعون بطول الفناء شاطئاً بشريا ، أما حركة البنات فقد بدت كما لو كانت تخضع لقانون المد والجزر تجاه هذا الشاطئ البشرى الصلب .

أما فى قصة « السباق » فقد كان وصف الجماهير — من خلال مشاعر السباح — مليئا بالحب ومشوباً بقليل من السخط .

ان محمد أبو المعاطى يريد أن يقول لنا من خلال مجموعته القصصية

« ابتسامة غامضة » إن علاقة الفرد بمجتمعه ليست علاقة واحدة ، متكررة ، ذات نمط واحد ؛ بل هى علاقة حية تختلف باختلاف العوامل والظروف ، وقد تكون علاقة هدامة ، وقد تكون علاقة هادفة بناءة .

نوفمبر ١٩٦٣

## وداعا يا دمشق

### للسيدة ألفة الأدلبي

مكتبـــة أطلس ، دمشق ، ١٩٦٣.
( من مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، مديرية التأليف والترجمة ) .

ألفة الأدلبي من رائدات القصة القصيرة فى سوريا ، ومجموعتها القصصية « وداعا يا دمشق » تشمل سبع عشرة قصة قصيرة ، تتناول موضوعاتها جانباً مما يشغل شرقنا العربى منذ النصف الأول من هذا القرن . فقصص المجموعة تدور حول موضوعين رئيسيين : موضوع تتناوله المؤلفة كمواطنة عربية فتعرض لصور من كفاح الوطن العربى ضد الاستعمار ولما يتطلع إليه من عدالة اجتماعية ، وموضوع تتناوله باعتبارها تنتمى إلى جنس النساء بما له من وضع خاص به فى المجتمع .

والمؤلفة تعبّر عن ذلك فى وضوح فى إهدائها الذى قدمت به قصصها إلى الصبايا الصغيرات حفيداتها حيث تهيب بهن ألا يتناسين صور الماضى ومعالمه القديمة وقد أوشكت أن تأتى عليها عوامل التمدن الحديث . وهى تسرد قصصها ليرين فيها بعض ما يهديهن إلى الحياة

التى عاشتها جداتهن وأمهاتهن من قبل . ومعنى هذا أن المؤلفة تحرص على أن تتضمن قصصها تأريخا لمرحلة اجتماعية مر بها هذا القطاع الصغير من الوطن العربى الكبير على حد تعبيرها . فالعمل الفنى فى هذه المجموعة لا يستهدف التعبير عن أزمة إنسانية معاصرة بقدر ما يستهدف إحياء الماضى القريب وما يحفل به هذا الماضى من عادات وتقاليد وبطولات ومآسى .

فالمؤلفة تصف إحدى قصصها « الصقيع فى الربيع » بأنه ليس فيها شىء من طرافة الجدة ، ورغم ذلك فهى ماتزال كمشكلة قائمة فى مجتمعنا ، إن استطاع بعضنا أن يتحرر منها فما يزال بعضنا الآخر ضحية لها حتى اليوم ، ولذا فهى جديرة بالكتابة والمعالجة .

وفى قصة « كونى حكيمة » تحدد المؤلفة على لسان أحد أبطالها أبعاد الأزمنة النسائية التى تجعلها محورا لمعظم قصصها . يقول البطل : إن نمط هذه الحياة الجديد الذى نعيشه اليوم معقد إلى حد بعيد . وهو دخيل علينا كما تعلمين . منذ سنوات قليلة فقط بدأنا نمارس الرقص ، ونحتفل بمثل هذه الأعياد . فلا تحسبى هذا سهلا . إننا نحتاج إلى أمد طويل ريثما يتأصل فينا ، عندئذ نستطيع أن نعيشه بعفوية وسليقة ، وحتى نصل إلى ذلك الحين نحتاج إلى كثير من الصبر

والسيطرة على الأعصاب واللباقة فى التصرف، وهذا كله يتطلب تمرينا ودراية ، فنحن لم نعهد عليه أمهاتنا وجداتنا ، وأنت لاتزالين صغيرة ولا بد أن تحذق ذلك كله يوما ما ، ولـكن بعد أن تمرى بتجارب قاسية .

هذه التجارب القاسية هى التى تتعرض لها الشخصيات النسائية فى قصص ألفة الأدلبي . فهناك الزوجة التى ينوى زوجها أن يهجرها بعد خمس وعشرين سنة عاشاها معاً ، على نحو ما نجد فى قصة « الرقية المجرّبة » أولى قصص المجموعة . وبسبب يأس الزوجة وعقاية البيئة المحيطة بها تلجأ الى استخدام رقية تعيد اليها زوجها الغادر ، ولقد عاد اليها زوجها لـكن بطريقة لم تـكن فى حسبان أم زكى صانعة الرقية وان كانت نتيجة لها ، فقدكان عليها أن تطوف بسطح بيتها سبعة أشواط وهى تردد الرقية سبع مرات ، فوقعت أثناء طوافها وأصيبت واستدعى ابنها الأكبر أباه ، وما يكاد الأب يرى زوجته المصابةحتى يستيقظ ضميره .

وهناك المحبون الذين تفرق قسوة المجتمع والمصالح المادية بينهم ، ففى قصة « وداعا يا دمشق » التى أطلق عنوانها على المجموعة ، نجد الفروق الاجتماعية تقف حائلا بين الحبيبين ، مما دفع الحبيب الى هجران

أرض الوطن ، فسافر الى البرازيل حيث اغتنى ، ثم عاد إلى دمشق ليتعرف على أخبار حبيبته ، وإذا به يجدها أما لطفلين فيقرر وداع دمشق والعودة من حيث أتى .

وفي قصة « سلاطين مخفية » نجد الموضوع نفسه ، فراوى القصة فلاح فقير يحب جارته بسمه غير أن وكيل الضيعة يفوز بها ، فيقرر بطلنا أن يهجر قريته الى المدينة ، وبعد عشر سنين يبلغه نبأ توزيع أرض الضيعة وأنه من المستحقين فيعود الى قريته ويلتقى بيسمه فإذا بها امرأة هزيلة تذكره بأمه التي ماتت وهي تنزف . ففر من أمامها حتى لا يشوه الصورة الحلوة التي يحفظها لها في ذاكرته .

ويتكرر الموضوع نفسه في قصة « خيط العنكبوت » فحمدان يحب ابنة عمه رهجة ، ولكن والدها ينتهز فرصة تغيبه في الخدمة العسكرية ليحاول تزويجها برجل من أغنياء المدينة . غير أن أصدقاء حمدان يخطفون رهجة ليمنعوا هذا الزواج ، ولعلها أيضاً تكون من نصيب أحدهم إذا لم يعد حمدان، فبعض الناس لا يعودون من الجندية أبداً .

وتروى قصة « الصقيع في الربيع » حكاية طالبة ينبت برعم الحب في حياتها عندما تلاحظ أن شابا أسمر طويلا يتتبعها ، ثم ماتلبث

أن تبادله بضع كلمات ، غير أن أخاها مايلبث أن يعصف بهذا البرعم ـ بسبب رسالة من عذول ـ فيتحرش بفتاها ، بينما يقرر أبوها منعها من مواصلة الدراسة . وتلاحظ الأم ذبول ابنتها ولـكن ماذا تستطيع أن تفعل ، هى أيضاً امرأة تقيدها خيوط العنـكبوت .

وقصة « ومضة برق » تروى قصة زوج شيخ أدرك أنه تزوج عروسه الصبية بالرغم منها ، وأنها تتبادل الحب مع شاب فى مثل عمرها ؛ فلا يلبث أن يعلن لها فى شجاعة أنه سيعيد إليها حريتها ساعة ترغب وتريد ، ولا نعرف لماذا لم يكن على هذا النحو من الشجاعة عند التفـكير فى الزواج منها ، فيعدل عنه وعنها أصلا .

وهكذا نجد المحور الذى تدور حوله قصص السيدة ألفة الأدلبى هو مأساة المرأة التى تئد عواطفها قسوة التقاليد والمصالح ـ ولا أقول قسوة الرجل ـ لأن الرجل نفسه قد يكون ضحية معها .

ولـكن قصص المجموعة لاتدور كلها حول هذه الصورة النسائية القاتمة ، فهناك قصص أخرى تدور حول كفاح الشعب العربى ضد غاصبيه ، وهو كفاح بطولى يشترك فيـــه كل إنسان بما تؤهله له إمكانياته ، مثل بائع اللبن ذى اليد العاجزة فى قصة « الحقد الـكبير » فهو وإن لم يستطع أن يشارك فى قتال المحتلين إلا أنه يستطيع أن يحمل

العباءات من المدينة إلى الثوار فى البرية حتى يكتشف أمره الفرنسيون فيعدمونه، ومثل نائب مدير السجن فى قصة « الله كريم » ، فإن عمله مع المحتل الفرنسى فى إدارة السجن لم يمنعه — بل أتاح له — أن يخلى سبيل أربعة زعماء قاوموا الاحتلال فحُكم عليهم بالإعدام، وقد هرب هو أيضاً معهم تاركا خلفه أسرته التى تنتظر عودته ، فهى ليست بأفضل من أسر هؤلاء المناضلين . وحتى الخدم مثل عبدالجبار وزوجه زينب الجزائريين فى قصة « ماتت قريرةالعين» يثورون على أسيادهم الفرنسيين، فزينب تهجر أسيادها كما تهجر زوجها لأنه مايزال يخدمهم بعد أن قتلوا أخاها ، أما عبد الجبار فإنه مايلبث أن ينسف مخزن الذخائر على رأس سيده وسيدته الفرنسيين عندما غدرا به وقتلا زوجه ثناء فرارها . وهناك الشاب خالد فى قصة « شخصيات غير رسمية » يضحى بأسرته بالرغم من أنه أصبح كبيرها عقب وفاة والده ، ثم يهرب من المدينة بعد أن نسف جسراً على رأس قوة فرنسية . وهناك السائق الفلسطينى الذى قرر العودة إلى وطنه لمحاربة محتليه فى قصة « العودة أو الموت » .

إن المؤلفة تريد أن تقول لنا من خلال هذه القصص والشخصيات إن العمل الوطنى لايقف أمامه عائق ، لا تقف أمامه عاهة جسمية ،

ولا وظيفة مغرية ، ولا فقر مدقع ، ولا ظروف عائلية . نحن إذن بإزاء شخصيات حولتها مآسيهم الشخصية والوطنية إلى بطولات .

تلك هى مادة القصص قد صيغت فى أسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب المدرسة الواقعية . ليست فيها حدة العاطفة الرومانسية ولا تمرد الأساليب المعاصرة . فالأسلوب ـ كالقصص ـ ينتمى إلى الماضى أكثر مما ينتمى إلى الحاضر . وكان هم الكاتبة ـ فيما يبدو ـ منصرفا إلى معالجة ماتعرضت له من موضوعات بأبسط الأساليب دون أن تحاول إثارة مشاكل فى فنية القصة القصيرة أو تجدد من شكلها .

ولعل « ومضة برق » هى القصة الوحيدة فى المجموعة التى ربطت فيها الكاتبة بين الجو النفسى لشخصياتها والجو الذى تضطرم به الطبيعة ، فومضة البرق التى اقتحم سناها النافذة لتكشف عن وجه الزوجة الباكى كانت ومضة برق أضاءت للزوج حقيقة مشاعرها نحوه . وعندما هدأت العاصفة وانقشعت السحب كان الزوج قد قرر أن يعيد إلى زوجه حريتها ساعة ترغب وتريد .

أما قصة « كونى حكيمة » فقد أولت فيها الكاتبة عنايتها إلى تتبع الخلجات النفسية والمشاعر الدفينة لزوجة تغــــار على زوجها ، وأنطقت رجلا ذكيا بحديث طلى يقدم نصيحته إلى هذه السيدة قائلا

فى ختامه لها ولكل سيدة فى مثل موقفها : كونى حكيمة .

وتختتم ألفة الأدلبى مجموعة قصصها بقصة استوحتها من تراثنا هى قصة « بوران » بنت الوزير حسن بن سهل التى أصبحت فيما بعد زوج المأمون . وقد استطاعت الكاتبة أن تجعل أسلوب القصة عاملا إيجابيا فى إضفاء الجو التاريخى على القصة ، فمفردات الجمل وتقديمها وتأخيرها وطريقة الحوار تنتمى إلى أسلوب النادرة العربية القديمة أكثر مما تنتمى إلى الأسلوب الواقعى البسيط الذى صاغت به المؤلفة بقية مجموعة قصصها .

ديسمبر ١٩٦٣

# الضاحك الأخير

## لعباس الأسوانى

الـكتاب الذهبى، روز، اليوسف القاهرة ، فبراير ١٩٦٤.

١ - هذه المجموعة القصصية تحتوى على إثنتى عشرة قصة، خمس منها مكتوبة بضمير الغائب أما السبع الباقية فمكتوبة بضمير المتكلم ، ويكاد يكون صاحب هذا الضمير الأخير واحدا بالرغم مما يبدو من تعارض ظاهرى لشخصيته فى بعض القصص ، وهو ليس البطل فى معظم هذه القصص ، لـكنه شخصية ثانوية . وليس ضمير المتكلم هو وحده الذى يتشابه فى هذه القصص بل إن بعض الأماكن تتكرر مثل «حانة السعادة» فهى الحانة التى يلجأ اليها كل مدمن فى إحدى القصص ، كذلك تتكرر أسماء بعض الشخصيات مثل إسم الأستاذ عرجون وغيره على نحو ماسنذكر عند التعرض لشخصيات القصص.

ويكاد يكون الأسلوب واحداً فى جميع القصص ، وهو أسلوب يتسم بخاصتين رئيسيتين : أولهما أنه أسلوب المدرسة الواقعية أى الأسلوب الذى يكاد يعبّر عن الأشياء بأبعادها طبقا لقواعد المنظور ،

ولا يحاول أن يحطم هذه القواعد حتى فى حالات كان من الممكن أن يتمرد فيها المؤلف على هذا الأسلوب كحالات تعاطى الحشيش فى قصة « سهرة شندويلى » أو احتساء الخمر كما فى قصتىْ «حانةالسعادة» و « العروسة » أو هذيان الحمَّى فى قصة «دمعتان» أو الجنون فى قصة « المجنونة »، حيث كان يمكن أن يلتحم الأسلوب والمضمون للتعبير عن هذه الحالات · ويمكن أن نقتبس هذه الفقرة من قصة « المجنونة» على سبيل المثال، وهى تصوِّر هلوسة البطل المرهَق الأعصاب،تتراءى له خلالها وجوه قاسية الملاح تحدق فيه بعيون جامدة :

وتمكن العناد والفضول فى أول الأمر فأمعن النظر فيها .. إنها وجوه لرجال كهول .. أبرز ما فيها عيونها الواسعة .. الجامدة .. التى تحدق فيه كلها دون أن تطرف .. وراعه أن شفاههم جميعاً منطبقة .. وأن ملامحهم صلبة كأنها قدت من حجر وإن أحس أن أصحاب هذه الوجوه يعانون إرهاقا وحزنا عظيمين .. الخ[1] .

فالروابط المنطقية الكثيرة بين الجمل تردنا إلى عالم الوعى ولو أنها أُسقطت لجاء الأسلوب أقرب إلى التعبير عما تتضمنه الكلمات، ولعل الفارق يتضح إذا كُتبت الفقرة على النحو التالى :

---

(١) الضاحك الأخير ، ص ١١٢

وتملكه العناد والفضول فأمعن النظر فيها . . وجوه لرجال كهول .. أبرز ما فيها عيونها الواسعة .. الجامدة . . تحدق فيه كلها دون أن تطرف .. شفاههم جميعاً منطبقة . . ملامحهم صلبة . . قدت من حجر .. أصحابها يعانون إرهاقا وحزنا عظيمين ..

وليس استخدام الأسلوب الواقعى معناه بالضرورة أن القصص كلها تنتمى إلى ما يُعرف بالمدرسة الواقعية، فإن بعضها يصل إلى مرتبة الرمز كما فى قصتىْ « الباب المغلق » و « المجنونة » ، وإن لبست رداء الأسلوب الواقعى .

أما الخاصية الثانية فهو أن هذا الأسلوب الواقعى ليس أسلوبا حياديا بارداً ، بل هو مصبوغ بصبغة التهكم المرير، وهو تهكم متغلغل فى رسم الشخصيات ومفارقات الأحداث . ويمكن أن نضرب مثالا لذلك أول فقرة من أول قصة حيث يقدّم لنا المؤلف بطل قصته « الضاحك الأخير » التى اتخذها عنوانا لمجموعته :

« هرول مندفعاً إلى الخارج فى خطوات قصيرة مضطربة . . وبسط كفيه السمينتين فانكفأ بهما على حافة الشرفة الكبيرة الواسعة . . وفى حركة سريعة أ لِفها ، باعد بين الشرفة وفخذيه . . ودفع بعجيزته إلى الوراء فتكومت وانزاحت بعيداً عن ساقيه

القصيرتين فأفسح بذلك مكانا لكرشه الضخم حتى لا يرتطم بالجدران، وفى هذا الوضع تمكن على بك الدلنجاتى من الانحناء وراح يُطل على الطريق .. فلاح رأسه الأصلع .. وظهر وجهه المتورم الذى طفت على ملامحه السِّمنة .. كما وضح الجزء الأعلى من صدره الذى يموج بالشحم وقد برز منه ثديان عجيبان لم يوهبهما ذكَر من قبل .. إذ كانا كبيرين يندلقان حتى قمة بطنه .. كأنهما خُلقا خصيصاً لمرضعة بالأجر .

وواضح أن المؤلف يستخدم ألفاظا معينة لنقل الصورة الساخرة لبطله مثل : انكفأ ، المتورم ، يندلق .. الخ .

٢ — ويقودنا الحديث عن الأسلوب إلى الحديث عن شخصيات القصص، فنجد أن المؤلف اعتنى فى تقديم شخصياته الرئيسية من ناحيتيها الجسميَّة والنفسية. وهناك بعض الشخصيات فى قصص مختلفة تكاد تتقارب فى هذه السمات مثل شخصية الدلنجاتى السابقة ، والأستاذ عبد الصبور فى قصة « كوليرا » والأستاذ عرجون فى قصة « حانة السعادة » والأستاذ فارس الميدانى المحامى فى قصة « دمعتان » . فكل منهم سمين وكل منهم محتال، كأنما هناك صلة بين السِّمنة والاحتيال ، وهذان هما الوجهان الجسمى والنفسى لهذه الشخصيات .

ولعل ضخامة الجسم لما دلالتها على المركز الاجتماعى لهذه

الشخصيات بالنسبة لمن يتعاملون معها من بيئات أدنى ، فنحن لا نتلقى صورة هذه الشخصيات مباشرة بل من خلال رؤية هؤلاء الأشخاص الأدنى مركزاً . فلا عجب أن تتضخم أجسامهم تبعاً لتضخم مركزهم الاجتماعى بالنسبة لهؤلاء الرواة الأقل مركزا والذين يعبـرون عن ذلك فى أكثر من مناسبة . فسعيد افندى فى قصة « دمعتان » يروى لنا رؤيته للمدير وهو يتسلم منه خطاب فصله من العمل بقوله :

لقد بدا وهو يسلمنى الخطاب أقوى منى . . أحسست أنه عملاق ضخم [١] .

ثم يروى لنا مقابلته للأستاذ فارس الميدانى المحامى قائلا :

وجلس الأستاذ فارس وارتكز بظهره على المقعد حتى برز صدره فى تعاظم ثم أخرج من درج مكتبه الأوسط علبة سجاير كبيرة مد بها يده إلينا دون كلمة فشكرناه معتذرين فلم يعاود ..الخ [٢] .

فالراوى يجد علاقة حيوية بين صاحب هذا الصدر الذى يبرز فى تعاظم وطريقة تقديمه السجائر فى تعاظم أيضاً . وهو ينقل إلينا هذه العلاقة ويحاول اقناعنا بها .

أما الشخصيات المخدوعة أو التى تحتال على كبار المحتالين أو

---

(١) الضاحك الأخير ص ٧٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٩١ .

تنتمى إلى طبقات أدنى بوجه عام فهى أنحف عوداً أو على الأقل لا ذِكر لضخامة أجسامهم .

٣ — وهذا يؤدى بنا إلى الحديث عن الموضوع الأساسى فى المجموعه ، وهو مأساة العلاقة البشرية . إنها علاقة تبدو فى ظاهرها مضحكة وهى فى حقيقتها مبكية . فالقصص فى مجموعها تُصور معركة البشر بين بعضهم بعضا، كل منهم يحاول أن يحتال على الآخر ويخدعه ، وهو خداع لا يرحم، بل هو لا ينمو ولا يزدهر إلا على حساب ضعف الآخرين وحاجتهم وتعطلهم وجهلهم ، وأحيانا على حساب طموحهم الغبى .

ففى قصة « الضاحك الأخير » نجد الأستاذ الدلنجاتى يحاول أن يضحك على جماهير الناس ليفوز فى المعركة الانتخابية ، ولا يتورع عن استخدام الفتوات لإرغام منافسيه على الانسحاب ولا عن محترفى الخطابة ليبهر الأميين وطيبى النوايا . ولكن الدلنجاتى يقع بدوره فى يد المحتال الأستاذ عجيب محترف الخطابة — وصاحب ضمير المتكلم فى القصة — ليخدعه بدوره ويستولى منه على عشرين جنيها دون أن يؤدى ذلك إلى فوز الدلنجاتى فى الانتخابات . فكأن خداع الأستاذ عجيب للدلنجاتى الذى يقع على نطاق فردى ، عقاب

لخداع الدلنجانى الذى يقع على نطاق جماهيرى .

أما قصة « الباب المغلق » ـ وهى من أحسن قصص المجموعة ـ فهى مأساة إنسان لم يكن له اسم يؤهله للكتابة فى الصحف فاخترع اسما وهمياً يسبقه لقب دكتور يوقع به مقالاته، ثم مالبث أن اكتشف أنه أسير حيلته التى اخترعها ، فأضمر كراهية عميقة لهذا الجانب من شخصيته ، حتى إذا ما تخيل فى إحدى الليالى وتحت تأثير الخمر أن هناك إنساناً بهذا الاسم الوهمى انهال عليه يحطمه ، يحطم هذا الجانب الوهمى من حياته الذى سلب الجانب الحقيقى منها . هنا نتجاوز الواقع إلى الرمز ، لا سيما ونحن نقرأ نهاية القصة . فالفرد يخدع المجتمع ، والمجتمع يطالبه بأن يخدعه ولا يقبله إلا على هذه الصورة الوهمية ، لكن الخداع مايلبث أن يسلب صاحبه وجوده الحقيقى . فالظاهر الذى اخترعه يلغى حقيقته الباطنة ، فيدمر هذا الظاهر عساه يسترد حقيقته .

وفى قصة « سهرة شندويلى » يحاول سامى أفنـدى أن يخدع الجالسين معه خدعة كادت تـكلفه حياته ، فقد رفض أن يتعاطى الحشيش معهم فسخروا منه، ووجد المجتمع يطالبه بأن يبدو على غير حقيقته، لهذا عندما عرضوا عليه قطعة الأفيون قبلها ليزيل ماقد يكون

علق بذهنهم من سذاجته ، ليظهر على غير حقيقته ، هكذا يطالبه المجتمع . وانتهى به الأمر إلى اسعافه بالقصر العينى ، وهناك احتال عليه الممرضون فسلبوه أول مرتب قبضه فى حياته ثمناً لسكوتهم وعدم إبلاغ النيابة بما يحويه غسيل معدته .

وفى قصة « كوليرا » نجد الأستاذ عبد الصبور يريد أن يفوز فى الانتخابات فيحتال على ذلك بتكوين جمعية لمحاربة الكوليرا يخدع بها الجمهور الطيب وهو يوزع مناصب الجمعية على أفراده .

وفى قصة « الجبان » نجد مهندسا يخدع فتاة جميلة فقيرة ، ثم يعمل على إجهاضها حتى لا تهدده الفضيحة ، فتموت بين يدى الطبيب .

وفى قصة « حانة السعادة » يقع صابر افندى المتعطل فى يدى محتال اسمه الأستاذ عرجون يوهمه أنه يعرف أين توجد الكنوز فى جبل المقطم ويستغل غفلته وتلهفه على المال فيسلبه خمسة جنيهات اقترضها من جاره ليعطيها لمثل هذا المحتال .

وفى قصة « دمعتان » يقع سعيد افندى المتعطل — وهو أشبه بصابر افندى فى القصة السابعة — بالأستاذ فارس الميدانى المحامى ، فيسلبه خمسة جنيهات اقترضها من جاره أيضاً ليتظاهر بالترافع فى

قضية فصله من العمل وهو يعلم أنها مرفوضة شكلا لتقـديمها بعد الموعد القانونى

وقصة « بلاغ » ليست إلا قصة زوجة تخدع زوجها فتنتهز فرصة سفره لتخونه مع عشيق لهـا ، حتى إذا ضبطها معه بحضور الشرطة ، خدعته بدموعها وأنوثتها واستغلت ضعفه فيعفو عنها .

أما قصة « المجنون » فهى تطرح بوضوح هذا التساؤل : مَن هو المجنون ، هو محمود افندى علوى المخلص المجد فى عمله ، أم هو محفوظ الحكيم الذى يخدع الناس بأدبه المفرط وانحناءاته ومعسول قوله دون أن يقوم بأى عمل جدى . إن القصة تعلن أن محمود علوى هو المجنون .

٤ — ويكاد معظم قصص المجموعة يتبع تكنيكا واحداً ، فالقصة الأولى مثلا تبدأ بالدلنجاتى وهو يطل من الشرفة على المظاهرة التى أعدها تابعه قوره بينما وقف إلى جانبه تابعه الآخر — وأستاذه فى فن الأحتيال — الأستاذ عجيب ، ثم ما نلبث أن نترك المظاهرة ليقدّم لنا عجيب نفسه ثم يقـدّم لنا قصة الدلنجاتى مع منافسيه لنعود إلى المظاهرة من جديد ، ونكون بذلك قد بلغنا منتصف القصة ، ثم نترك المظاهرة لنتتبع بقية القصة بين الدلنجاتى ومنافسيه لنفاجأ فى

نهاية القصة بأن الدلنجاتى المحتال وجد من يحتال عليه من بين أعوانه. فالخط القصصى يسير على النحو التالى : نبدأ من نقطة معينة ثم نعود القهقرى لنصل إلى ما ابتدأنا به ، فيصبح البداية وسطا ، ثم نتتبع ما تلا ذلك من أحداث لنصل إلى النهاية التى تهب المغزى لكل ما سبقها من أحداث .

وفى قصة « الباب المغلق » نجد الخط نفسه ، نبدأ من الحانة المغلقة والراوى المخمور يخرج منها مع الخارجين ، ثم نعود القهقرى لنتعرف على تاريخ حياته ومشكلته مع شخصيته التى اخترعها ليدخل بها عالم الصحافة ، ويتم هذا بوضوح عندما يقول لنا الراوى :

لا بد أن أقول لكم شيئاً بسيطا عن حياتى . . فهكذا تجرى القصص ، لابد من إشباع فضول القارىء وإلا اتُّهمنا بالنقص أو الغموض[1] .

ثم يسرد لنا موجزاً لحياته منذ ميلاده حتى ينتهى بقوله :

أظن أن ما قلته عن نفسى قد أرضاك . . ومن الممكن أن أحدثك أكثر . . غير أن عيبى الوحيد أننى أتشوق دائما للخاتمة . .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠

أين تركتك ، أجل . . كنت أقول إننى لم أقصد منزلى[١] . .

وهــكذا نعود إلى نقطة البداية التى تصبح وسطا ليستمر تتبع الأحداث بعد ذلك ، حتى يتوهم ـ تحت تأثير الخمر ـ أنه يلتقى بمن يحمل اسم الشخصية التى اخترعها والتى يحقد عليها ويكرهها فيحطمها ويفــكر فى طريقة لإخفائها من الوجود تماما .

وهكذا الأمر فى قصة « سهرة شندويلى » تبدأ بدعوة شندويلى لزميله الجديد فى العمل سامى افندى إلى قضاء السهرة عنده ، ثم نعود القهقرى لنعرف أطرافا من تاريخ حياة شندويلى ثم نرتد إلى السهرة ، وتتطور الأحــداث حتى يذهب سامى إلى القصر العينى لإسعافه ، وتنتهى القصة بالمرضين وهم يسلبونه أول مرتب قبضه فى حياته ثمنا لسكوتهم .

وقصة « كوليرا » تبــدأ بدعوة الأستاذ عبد الصبور علاّم للأستاذ فؤاد المناديلى لحضور جمعية محاربة الــكوليرا ، ثم نعود القهقرى لنتعرف على هاتين الشخصيتين فإذا تم التعرف عدنا إلى الاجتماع لنتابع أحداثه .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٤

هكذا تمضى قصص المجموعة لا يُستثنى منها إلا قصتا «دمعتان» و « أبو حنفى » حيث تتسلسل الأحداث تسلسلا زمنياً بلا تقديم ولا تأخير . أما قصة « المجنون » فهى القصة الوحيدة فى المجموعة التى تبدأ بالنهاية ثم تعود القهقرى لتنتهى إلى ما بدأتْ به .

أبريل ١٩٦٤

## زائر الصباح

### لفاروق منيب

الكتاب الماسى ، العدد ١١٠ ، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤.

من « الديك الأحمر » إلى « زائر الصباح » انتقل فاروق منيب من عالم الواقع الخارجى إلى العالم الداخلى للإنسان ، من أسلوب الأدب الواقعى إلى أسلوب هو أقرب إلى الشعر ، من بصيص التفاؤل إلى كآبة رهيفة وحزن شفاف .

عناوين القصص تدل على روحها : جبال بلا ذكريات ، خيال ، زائر الصباح ، أحزان ، لحظة تعب ، هروب ، سأم ، فراغ .. وكأنما الحزن والمرارة وزيف الواقع جعل أبطالها ينطوون على أنفسهم يجترون ذكرياتهم ويحلمون بعالم أفضل.

إنسحب فاروق منيب إذن إلى الداخل ، فلم يعبأ بأن يبرز السمات الجسمية أو الاجتماعية لشخصياته ، بينما أولى اهتمامه وركز انتباهه على أحلامهم وأشواقهم وذكرياتهم، وهى أقرب إلى الذكريات التى تطفو فى هدوء وأبعد عن الانفعال المضطرب الذى يصاحب الحركة

الخارجية . فمعظم أبطال قصصه ساكنون فى أماكنهم لينصرفوا بكل طاقاتهم — وينصرف معهم مؤلفهم — إلى عالمهم الداخلى . فالمكان فى القصص يشحب ويتوارى ليعطى الصدارة لزمان داخلى يحطم الأيام والشهور والسنين ويتحرك بحُرية عبْر آلاف السنين . وهم يهربون إلى الماضى أكثر مما يتطلعون إلى المستقبل كأنما يطلون علينا من رحم أمهاتهم ، حتى ليعلن أحدهم فى صراحة : لم أعد أطيق الحاضر . أريد أن أهرب إلى الماضى .. أنا أيضاً موجوع متعَب مستسلم . فرصة طيبة أن أسبح فى بحر الذكريات الدافىء[1] .

فى القصة الأولى « جبال بلا ذكريات » يجلس البطل فى شرفة بيته يرتب آخر أوراقه. هذا مكانه وتلك حركته ، لا نعرف له اسماً ولا رسماً ولا عملا . فبعد هذه المقدمة السريعة يسرع بنا المؤلف إلى داخل البطل ، ومن داخل البطل فقط نطَّلع على لمحات من طفولته ومن علاقاته ومن تفكيره ، بعد أن يختار المؤلف لحظة تزدحم فيها الذكريات ، لحظة فراق الوطن . يقول الكاتب : عندما يفارق الإنسان أرض وطنه لا يفكر إلا فى الأشياء الصغيرة جداً . . تجذبه

---

(١) زائر الصباح ، ص ١١١

من أعماق قلبه .. فيتمسك بها إلى النهاية[1] وهو مسافر إلى بلاد قد تـكون بها جبال ولـكنها لاتشبه جبال وطنه لأنها بلاد بلا ذكريات وفى الذكريات ينهار الحاجز بين الخيال والواقع ، فهو يحدِّث النخلة العجوز التى تربط بيته وبين تاريخ بلاده منذ آلاف السنين وتُدلى له النخلة برأيها فى أسباب فشل ثورة عام ١٩١٩ . وفى لحظات التذكر القلائل ، ومن تفاصيل صغيرة متناثرة لـكنها حيوية نطَّلع على حياة بكاملها ينشد صاحبها الطمأنينة والسلام .

والقصة التالية « خيال » قصة معلم للتاريخ يقف أمام الوجوه الصغيرة لا يتحرك من مكانه طوال القصة فحسب ، بل طوال حياته . يقول المؤلف : كم من الوجوه مرت عليه ، ووجهه ثابت فى مكانه[2] وقد تعب من هذه الوقفة ، تعب من وقفته فى ذلك الفصل المتداعى ، ومن شتائم الناظر واحتقاره ، ومن خذلان الطلبة له . وكما ربطت النخلة العجوز بين بطل القصة السابقة وتاريخ بلاده ، فإن مهنة بطلنا كمعلِّم للتاريخ قامت هذه المرة بتلك المهمة . والتاريخ بالنسبة له ــ وعلى حد تعبيره ــ أحلى شىء فى الوجود . وهو معجب بالأيام الخالدة فيه

---

(١) ص ٨٠

(٢) ص ٢٠

مثل الثورة العرابية . وما تزال الشجرة ـ رمز هذا التاريخ ـ تلُوح للبطل هنا أيضاً . شجرة عتيقة تتوسط فناء المدرسة ، جذعها ثابت فى الأرض ، وفرعها ممتد فى السماء ، ولكنها شائخة عجوز ، عشرات من الزعماء الصغار وقفوا فى كنف ظلالها ينادون بالجلاء والحرية [1] لهذا لقّبها بشجرية الحرية . وهو حين يتمرد ، يتمرد من خلال التاريخ ، فيتقمص شخصية عرابى ويردد كلمات عرابى .

والقصة الثالثة قصة حلاق كلاب منحه المؤلف هذه المرة اسماً هو عنبر وجعله عنوان القصة . يقف فى حظيرة كلابه يهم بغسل يديه ودسّ مقصه فى مخبئه قبل أن يعرج على القهوة . تلك لحظة تزاحُم ذكرياته ، وقبل أن يغسل يديه أو يدس مقصه يدلف بنا المؤلف إلى عالمَه الداخلى . وهو عالَم تسيطر عليه ذكرى أبيه . مرة أخرى تذوب الحواجز فى عالم الذكرى بين الواقع والخيال ، فكما دار الحوار بين بطل قصة جبال بلا ذكريات ونخلته العجوز ، دار حوار آخر بين عنبر وطيف أبيه ، فقد ورث المهنة عنه دون أن يكون هو أو ظروف الحياة الجديدة مهيأين لها ، بل دار حوار بينه وبين كلب عاصر أباه .

---

(١) ص ٢٠

ومما يلاحظ أن علاقة كثير من أبطال المجموعة بآبائهم الموتى علاقة بعيدة الأثر تجعلهم أكثر ارتباطا بالماضى ، ويمكن تتبع هذه العلاقة فى بعض قصص المجموعة القصصية الأولى للمؤلف نفسه لا سيما قصة « حفنة تراب » حيث نصاحب بطل القصة وهو يسير فى جنازة أبيه . والمؤلف نفسه يهدى مجموعته الأخيرة إلى روح أبيه . وفى قصة « جبال بلا ذكريات » نجد البطل يسترجع ذكرى وفاة أبيه وكيف أنه لم يكن قد رآه قبل أن يموت بأسبوعين فكفنوه ودفنوه دون أن يعلم .

وتترقرق قصة « زائر الصباح » رقة وشاعرية . البطل بلا جسم ولا عمل مرة أخرى . والمكان رمال الشاطىء هذه المرة . وزائر الصباح يتأرجح بين عالم الواقع وعالم الحلم ، هو طيف يمسح الكآبة عن الحياة ، ثم يطير عبر البحور إلى بلاد أخرى بعيدة .

والحرية التى ينشدها بطل « جبال بلا ذكريات » والحرية التى يتخيلها بل ويلقنها لتلاميذه مدرس التاريخ تعود فتلح هنا أيضاً . فالسعادة تتحقق ساعة تصبح الحرية هى الملح فى خبزنا والكلمة فى شفاهنا والنار فى بيوتنا . والبطل ملىء بحب الحياة ، يؤلمه أن يعيش

وسط الزيف ، يزعجه العالم الخارجى ويقطع عليه أحلامه وتأملاته وخلوته مع زائر الصباح .

وفى قصة « أحزان » — وهى كسابقتها بضمير المتكلم — يصرح البطل بتقوقعه فيقول : قوقعتى محكمه صغيرة أحاول ألاَّ يقتحمها مقتحم ، حزنى لا يريد أن ينفرط ، جامد صلد كالدرقة العجوز . أشياء صغيرة تكسر حدته كالذكريات[١] . وأحزانه هنا أكثر توهجا ، إنه يقول : قائمة الأحزان لا تنتهى ، وكمية الفرح صغيرة لا تكفى قوت الإنسان الجائع للأفراح . الأيام ملساء مستقيمة كشريط القطار لا تحيد عنه العجلات ولكن القلب يريد أن يرفرف ويحلّق[٢] .

المكان بيت والزمان يوم يهم بالمطر ، والذكريات تدور حول صديق نبيل فقده بطلنا ، لكن تحطُّم الحاجز بين الواقع والخيال فى عالم الذكرى أتاح له أن يحدّثه فى قبره ، ومن وراء القبر يعبّر الصديق الراحل عن حبه للحياة ، فخطوة واحدة على الأرض تنعش روحه ، وما تزال تهمه أخبار أبيه وأخته والجيش فى اليمن واكتشاف دواء للمرض الذى أودى بحياته .

---

(١) ص ٥٣

(٢) ص ٥١

وقصة « التفاحة » قصة حلم بالسعادة ، عودة إلى جنة آدم وحواء حيث أكلا التفاحة . فثمة بستان يرحب بالجميع ، شيء رائع ينسى الراوى فى أحضانه أحزانه المزمنة . وحارس البستان يضىء جبينه بالحب ويده كلها حنان . يسمح له بأن يستريح كما يشاء وأن يأكل من الثمار إلى أن يشبع وأن يجعل حزنه سبيلا للإبداع . غير أن للزيارة موعدا يغلق عنده البستان ، فلا مفر من العودة إلى الخارج ، ولا بد للحلم من نهاية فى انتظار حلم أكبر عندما تزول أنانية الناس فتكفى الثمار الجميع ويصبح باب البستان مفتوحاً على الدوام .

ثم هناك أربع قصص هى « عبْر النار » و « الإنسان والتمثال » و « لحظة تعب » و « سأم » تناولت — كلٌّ بطريقتها — موضوع الانفصال بين الخيال أو الزيف الذى يعيش فيه الكتّاب والفنانون وواقع الحياة ، ولعل المؤلف كان يناقش فيها نفسه ويتساءل عن مدى صلته بالواقع الذى يريد أن يعبّر عنه .

ففى قصة « عبْر النار » نجد الراوى يبحث عن موضوع لقصة يكتبها ، حتى يظن أنه عثر عليها فى عابر النار . ثم يكتشف أنه لا بد للقصة من خيال ، ولن تساوى شيئاً إذا وصفه كما هو ، لا بد من خلط اللحظة الحاضرة بلحظة الحلم ، لكن ما أن تحدّث الراوى إلى

عابر النار حتى وقف نهر القصة فى مخيلته وساد الجفاف فى أحلامه . لقد اكتشف أن عالم الواقع قاس مرير ، تتقصف أقلامنا أمامه .

وقصة « الإنسان والتمثال » إدانة أخرى للزيف الذى يعيش فيه الكتّاب وهم يكتبون عما لا يعرفون . فأهل الريف يصيحون فى وجه الصحفى قائلين : نحن لا نأكل من الكلام[1]، وعندما حاول صديقه الراوى أن يخلصه من الورطة التى وقع فيها بحجة أنه غريب لم يزر القرية إلا مرتين هبوا ساخطين محتجين : ولماذا يكتب عنا ؟

وقصة « لحظة تعب » قصة الفنان الذى يريد أن يعبُر عالَمه الواقعى البائس إلى عالَم آخر يحياه فى فنه ، ولكن واقعه يعطله عن هذا العبور ، مرة أخرى انفصال العالمين وتعذّر العبور من أحدهما إلى الآخر . فالفنان — راوى القصة — فى حاجة إلى خمسين قرشا ثمن ألوان الزيت حتى يُتم لوحته حيث دنيا أخرى يريد التعبير عنها ، لكنه يعجز عن الحصول على المبلغ المطلوب ، واللون يعطى لكل شىء قيمته : كل الناس لهم ألوان إلا أنا .. الوحيد الذى لا يرون له لوناً لأنى لم أعبّر عن نفسى بعد[2] لهذا مايلبث عالَمه الرحب أن يرتد إلى

---

(١) ص٨٩

(٢) ص ٩٦

داخله ، وتنطفىء روحه بين جوانحه .

وقصة « سأم » يعلن فيها الراوى ملله من الزيف فى العمل والبيت والأصدقاء فهم مثقفون يشرّعون للبشر وهم بين جدران أربعة يحتسون البيرة أو شاى منتصف الليل حتى الكازينو الذى قصده ليروّح عن نفسه يملأه سأما . لم يعد يطيق الحاضر وحاول أن يهرب إلى الماضى فصدمه الماضى أيضاً حين اكتشف أن صديقة الماضى لها زوج مترهل وخمسة أطفال .

أما قصة « هروب » فليست إلا قصة موظف يتمرد على واقعه ويهرب من عمله وأسرته ليجلس فى مقهى ويحلم ، غير أنه لا يستطيع أن يستمتع بالحلم الجميل طويلا ، فما تلبث يد الجرسون أن توقظه من غفوته ، فيستيقظ وهو لا يدرى إلى أين يتجه .

لحظة الحلم إذن لحظة عارضة مؤقتة ، ومن قبل اختفى زائر الصباح وترك صاحبه حزينا لفراقه ، كما أعلن البستانى انتهاء زيارة البستان فخرج الزائر والدهشة تملأ نفسه والعودة للخارج تحزنه .

أما قصة « أبو دراع » فهى قصة البطل الذى فقد ذراعه أثناء مقاومة الإنجليز فى القتال ، فضاقت الأرض فى وجهه حتى انتحر تاركا

ورقة مكتوبا فيها : لم تعد الأرض للشجعان[1] . بينما كان قراء الصحف يتأملون صورته ويعلنون أنها صورة مجرم بالفطرة .

بقيت بعض القصص التى تنتمى إلى مجموعة « الديك الأحمر » أكثر مما تنتمى إلى هذا الاتجاه الجديد الذى غلب على مجموعة « زائر الصباح » مثل قصص : شقاوة — زجاجة عطر — صندل جديد — الوجه الكبير — الجرح . حيث كانت الغلبة للواقع الخارجى .

ولعل قصة « فراغ » هى القصة الوحيدة فى المجموعة التى نجحت فى تحقيق توازن ما بين العالمين الداخلى والخارجى للانسان ، وهى قصة رجل لا يشغله شىء ، لازوجة ولا أولاد ولا حتى أصدقاء . يقصد مشتى حلوان الدافىء ليقضى بضعة أيام فى فيلته هناك . وفى إحدى الليالى ، وبينما يستعيد ذكريات نهاره السعيد اكتشف وجود فأر فى غرفته ، وبينما يرقب الفأر فى حذر كان يستعيد ذكريات أقدم عهدا ، حتى صرع الفأر أخيراً فأحس بتيار من النشوة يسرى فى روحه .

هنا يصبح البطل أكثر تجسداً ، فالمؤلف يمنحه اسما ويقدمه إلينا فى شىء من الوضوح فهو « بك » وهو وحيد ومريض وطيب

---

(١) ص ١١٩ .

القلب وله فيلا فى مشتى حلوان ، ومع ذلك فما تزال هذه الأوصاف شديدة الاختزال . ولئن انحصرت حركته فى غرفة نومه إلا أنه تحرك فى أرجائها بالقدر الكافى الذى استطعنا به أن نتتبعه . وثمة حدث يقع فى العالم الخارجى ، وما تنفعل به نفسية « عوض بك » مرتبط أشد الارتباط بهذا الحدث . وهكذا استطاع الكاتب أن يتهكم - بطريقة أكثر موضوعية - من هذا الفراغ الذى يعيش فيه أمثال « عوض بك » فيقودهم فى النهاية إلى قضاء ليلة فى مصارعة فأر فى غرفة نوم .

أما الاتجاه الغالب على قصص المجموعة فهو انفصال العالمين الخارجى والداخلى للانسان ، فما يقوله المرء فى سره غير ما يعلنه . وشخصيات القصص تعيش فى هذا التناقض : تهرب من الحياة لأنها تحب الحياة ! وبينما ينفصل عالمها الخارجى عن عالمها الداخلى تعود فى ذكرياتها فتصل بين العالمين فتتحدث إلى الأشجار والحيوان وأطياف الموتى ويتحدثون إليها . وبينما هذه الشخصيات لا تتحرك فى عالم الواقع الخارجى ، تجد ذكرياتها نشطة سريعة الحركة تضرب فى الماضى إلى أغوار بعيدة قد لا تصل إلى طفولتها فحسب بل تتجاوزه

أحيانا لتمتد إلى أجداد أجدادها حيث ترتبط نفسياتها وذكرياتها بتاريخ الشعب الذى نبتت فيـــه ومنه . فلا توازن إذن بين حركة الخارج وحركة الداخل ولا مصالحة بين العالمين .

أغسطس ١٩٦٤

## رغم كل شيء
## لعبد القادر حميده

الكتاب الماسى ، العدد ٤٧ ، الدار القومية ، القاهرة

تتكون هذه المجموعة القصصية من تسع قصص ، نستطيع أن نلمح بسهولة خصائص مشتركة بينها ، حتى لكأنها مستمدة من تجربة واحدة أراد كاتبها أن يعبر عن جوانبها المختلفة أو أن يستوعبها ويسيطر عليها وهو يكتب القصة بعد القصة .

من هذه الخصائص أن أكثر القصص تقع أحداثها فى قرية بالقرب من دمنهور ، وأحيانا قليلة فى دمنهور نفسها ثم فى القاهرة كما فى قصة « أقوى من الحب » أو فى الإسكندرية كما فى قصة « رغم كل شىء » . وفى القصص التى تقع أحداثها فى القرية تبدو مدينة دمنهور كأنما هى الحلم أو المنقذ للعاطلين والبؤساء من أهل القرية ، فهم دائما يشدون رحالهم نحوها عندما تضيق الأمور فى وجوههم فى القرية .

أما الخاصية الثانية المشتركة فهو الشكل القصصى ، فالقصص لا تبدأ من بدايتها الزمنية ، بل من منتصفها ثم تعود ترتد إلى زمن

مضى لنستأنف تتبعنا لما جد من أحداث . فالبداية هى دائما نقطة بين الماضى والحاضر . فأغلب قصص المجموعة تبدأ بتعطل أصحابها عن العمل ثم ترتد إلى الوراء لنعرف أسباب هذا التعطل ثم ما نلبث أن نستأنف تتبعنا لما جد من أحداث أو نتائج . ولعل الوظيفة الفنية التى يؤديها هذا الشكل ، هو أن يضع أمامنا أولا أهم ما يريد الكاتب أن يكشف لنا عنه ، فنحن نجابه بصلب الموضوع أولا ثم بأسبابه وأخيرا بنتائجه .

أما الشخصيات فيتشابه كثير منها أيضاً ، بعضها يتشابه فى الاسم مثل مبروك الشرقاوى ويوسف الدكرورى فى قصتى « سعدية » « والناس لبعضهم » ومثل « رشدى » فى قصتى « الليلة السابعة » و« حدث ليلتها » وبعضها يتشابه فى الوظيفة مثل وظيفه ناظر الزراعة فى قصتى «سعدية »و« الناس لبعضهم»وأكثرهم يتشابهون فى التعطل عن العمل أوفيما يصيبهم من أمراض مثل الشلل . بل إن تكوين الأسرة فى أكثر القصص متشابه،فصورة الأسرة التى تنطبع فى ذهن القارىء بعد الانتهاء من قراءة المجموعة عبارة عن أسرة عائلها مريض أو مفقود ترك وراءه زوجة وأبنا أو إبنين أحدهما كبير يمكن أن يحل محل والده والآخر صغير ما يزال فى حاجة إلى الرعاية .

لهذا كله يحس قارىء المجموعة أنها تصدر عن تجربة واحدة

تعددت محاولات التعبير عنها ، إلا أن أهم الخصائص المشتركة لتلك القصص التي تضمها هذه المجموعة يدل عليها عنوانها « رغم كل شيء » والإهداء الذي جاء فيه « إلى كل بسمة تشرق على فم الإنسان برغم كل شيء » فقصص المجموعة تدور حول صراع الإنسان ضد ظروف تبدو أقوى منه ، لكنه رغم هذا لا يستسلم بل إنه أحيانا ينتصر عليها ، وهي ظروف تمليها أسباب اجتماعية حينا ويلتحم فيها القدَر بالمجتمع حينا آخر . فالموت أو المرض حدثٌ من أحداث القدَر ، ولكن أن يصيب الموت أو الشلل عائل الأسرة فإن ذلك تترتب عليه نتائج اجتماعية بالنسبة لمن يعولهم . لهذا فالموتى والمرضى في قصص هذه المجموعة هم دائما ممن تترتب على ما يصيبهم من كوارث ، كوارث أخرى لغيرهم .

في القصة الأولى قصة « سعدية » نجد محمود الزوج متعطلا عن العمل لأن زوجه الحامل اشتهت أن يُحضر لها جوافة من حديقة العمدة التي كان يعمل بستانيا بها ، فضبطه العمدة وطرده . لهذا فهو لم يجد أجر الداية عندما ولدت زوجته ابنته التي أطلق عليها اسم « سعدية » ويفكر في قتل العمدة لولا أنه يعرف من أسراره ما هو كفيل من أن يذله به . وعندما ضبطه يتسلل من الكشك الذي تنام فيه الخادمة

« ست أبوها » تنفس من أعماقه ، فقد ضبطه متلبساً بسرقة أخطر من سرقة بعض ثمار الفاكهة لزوجته الحامل .

وفى قصة « الليلة السابعة » نجد أن الزوج لم يفقد عمله فحسب بل إنه مالبث أن فقد حياته أيضاً فى حادث أشبه ما يكون بالانتحار . لهذا فالقصة ـ بدلا من أن يتلقاها القارىء من زاوية الزوج المتعطل كما فى القصة السابقة ـ فإنه يتلقاها من زاوية ابنه الطفل رشدى وزوجته مسعودة .

وفى قصة « الأب » نجد الأب يصاب بالشلل فيتعطل وبالتالى يتعطل ابنه عن الدراسة ليبحث عن عمل ، ويقع عليه عبء إعالة والده المريض ووالدته وأخيه الصغير ، حتى يجد عملا كخفير فى محلج، وبالرغم من هذه الظروف يواصل دراسته حتى ينجح فى التوجيهية ، ثم يلتحق بكلية الحقوق بينما يعمل فى الوقت نفسه بمدرسة خاصة حتى تخرّج وتزوج وأنجب . وعندما مات أبوه كان ابنه هشام يشب بأعوامه الخمسة يحاول أن يرى جده .. جيل يذهب وجيل يُقبل وتيار الحياة مستمر .

وفى قصة « أقوى من الحب » نجد بطلها محمود تخطب له أمه ـ بعد خلاف مرير مع أبيه ـ ابنة أخيها سعاد ، وهو ما يزال طالبا .

وفجأة يصاب الأب بالشلل – كما فى القصة السابقة – فيتعطل عن عمله، ويقع على كاهل الإبن هنا أيضاً عبء إعالة الأسرة ، ويحاول أن يتخلص من خطيئته لأنه لا يحبها ولأن ماجد عليه من ظروف لا يساعده على إتمام هذا الزواج ، لكنه لا يتخذ خطوة حاسمة ، ثم يتزوجها ويقع فى هوى امرأة أخرى ، ورغم كل ذلك ما تلبث الألفة أن تتغلب فى النهاية على نزوة الحب .

وفى قصة « حدث ليلتها » يتعطل الأب عن العمل ، لكنه يتعطل هذه المرة لأنه كان يثير التلاميذ ضد معاهدة صدقى بيفن فيُلقَى به فى السجن ، وكان على الإبن الأكبر أن يتولى إعالة أمه وأخيه الأصغر ، وكما أن الطفل فى قصة الليلة السابعة كان نائماً فلم يشهد أباه وهو يودّع أمه ليترك القرية متجها إلى دمنهو بحثاً عن عمل ، حتى إنه كان ينتظره كل ليلة ولا يعرف أنه مات تحت عجلات القطار، كذلك فإن الأخ الصغير فى قصة « حدث ليلتها » كان نائماً أيضاً فلم يشهد إلقاء القبض على أبيه ، ولكنه عرف من أستاذ له بالمدرسة ما أخفاه عنه أخوه وأمه .

وفى قصة « الناس لبعضهم » يتعطل الأب هنا أيضاً لأنه طالب مالك الأرض التى يعمل ناظراً لزراعتها بزيادة أجره . وبالرغم من

أن زوجته كانت مريضة فى حاجة إلى ثمن العلاج إلا أنها كانت تعارض فى أن يقبل زوجها ما يقدمه له الفلاحون من هدايا هم فى حاجة إليها، ولهذا طالب صاحب الأرض بزيادة أجره فطرده. وكأنما أراد الفلاحون أن يردوا الجميل للزوجة التى تريد لزوجها ألا يمس أملاكهم، فقاموا بمظاهرة طالبوا فيها بإرجاع ناظر الزراعة إلى عمله وتخفيض إيجاراتهم، وعندما استجاب الباشا للمطلب الأول اكتفوا بذلك على أن يتم النظر فى المطلب الثانى فيما بعد. وبعد مضى سنوات تعطل الأب من جديد بسبب شلل أصابه ثم مالبث أن مات تاركا وراءه - كما رأينا فى أكثر من قصة - زوجة وابنا كبيرا وآخر صغيراً.

أما القصة الأخيرة التى أطلق عنوانها على المجموعة فالوالد فيها لا وجود له من بداية القصة، والمريض هذه المرة هو الأم، ومرض الأم يعرض ابنها لامتحان عسير، فهى تحتاج إلى دواء ثمنه ليس فى جيب ابنها، ووظيفة ابنها تتيح له أن يرتشى إذا أراد، لكنه رغم ظروفه — برغم كل شىء — يتغلب على نفسه وعلى ما يعرض له من إغراء.

ولعل أجمل قصص المجموعة قصة «أيام الحرب»، وبالرغم مما يبدو

للنظرة الأولى أنها تختلف فى موضوعها عن بقية القصص إلا أن النظرة المستأنية ما تلبث أن تكشف الموضوع الواحد المشترك بينها وبين القصص الأخرى . فهى تتناول علاقات عاطفية نمت فى سن مبكرة ثم وأدتها الظروف لتعود وتستيقظ من جديد بعد ثمانية عشر عاما . وطبقا للشكل الذى ساد قصص المجموعة ، تبدأ القصة بالتقاء ممدوح بمحاسن صديقة طفولته فى روضة أطفال بالدقى بعد ثمانية عشر عاما من فراقهما ، ثم ما تلبث أن ترتد إلى أيام الحرب العالمية الثانية حين هاجرت أسر من الإسكندرية إلى دمنهور ومن بينهم الطفلة محاسن وأمها ، أما الوالد فهو — كما فى قصص أخرى بالمجموعة — قد مات بسبب الحرب . وتنمو علاقة عاطفية بين الفتى والفتاة ، غير أن الحرب ما تلبث أن تنتهى فتقطع هذه العلاقة بعودة محاسن وأمها إلى الإسكندرية حيث تصاب محاسن بقنبلة من مخلفات الحرب لتطيح بذراعها اليمنى . ونعود إلى الحاضر فيفاجأ كل منهما بأن الآخر قد أطلق اسمه على طفله ، محاسن أطلقت اسم ممدوح على طفلها وممدوح أطلق اسم محاسن على طفلته . وتختتم القصة ومحاسن تصافحه بذارعها اليسرى وهى تقول « ألا ترى أن هناك علاقة كبيرة

بين الحرب والحب ، كلاهما ينتهى لكنهما يتركان آثارهما علينا » .
وكأن الكاتب يقول لنا إنه برغم هذه السنين ، برغم أن كلا منهما تزوج وأنجب ، وبرغم هذه الظروف فإن الحب قد طبع آثاره على كل منهما ممثلة فى طفليهما كما طبعت الحرب آثارها على محاسن فبُترت ذراعها اليمنى .

ديسمبر ١٩٦٤

# القـــاهرة

## لعلاء الديب

الكتاب الذهبى ، مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٦٤

القاهرة هى المجموعة القصصية الأولى التى ينشرها علاء الديب، تتكون من أربع عشرة قصة تتفاوت بين الطول بحيث تبلغ خمسين صفحة كما فى قصة « القاهرة » نفسها التى أطلقت عنوانا على المجموعة وبين القِصَر بحيث لا تتجاوز ثلاث صفحات كما فى قصتىْ « ليس عندنا ما يقال » و « نهر تحت الصخر » . كما تتفاوت القصص بين اقترابها من جو الأسطورة والرمز كما فى قصة « الشيخة » ، وبين اتخاذها الواقعية إطاراً لها كما فى قصة « القاهرة » وإن كانت جميعها تتجاوز عالم الواقعية ذى الأبعاد المنظورة . ذلك لأن أبطالها مأزومون ، فتنعكس أزمتهم على رؤيتهم الداخلية والخارجية على السواء . هذه الرؤية تتدرج بدورها ما بين ذكرياتهم يركزون عليها انتباههم ، والأشياء المحيطة بهم على هامش الشعور يمرون بها مراً سريعاً، فتتوارى حروف العطف وأسماء الوصل عند سردها .

كل قصة لها شخصيتها المستقلة ، ومع ذلك فإن ثمة خيطا رهيفاً

مأساويا يربط بينها ، لعله ما يحسه أبطالها من وحدة ، وما يُجرّونه خلفهم من ذكرى هزيمة عاطفية تشدهم إلى الماضى ، وهم يحاولون التمرد عليه . أو تمرد على الحاضر ، وهم يحاولون البحث عن مستقبل غامض .

فنى القصة الأولى « العاصفة » يستيقظ بطل لا إسم له فى منتصف الليل ، كما يستيقظ من ليل حياته التى شارفت الخمسين ، وثمة عاصفة فى الخارج ، وثمة عاصفة فى داخله . هذا بطل لا يشده ماضيه بقدر ما يشده حاضره، خمسون عاما وهو ينتظر ، ينتظر الشىء أن يتحقق . له بيت وزوجة وأولاد فى المدارس . . وما يزال ينتظر الشىء أن يحدث . شىء يختلف عما يحدث للآخرين من تطور وأحداث تبدو له عادية ، تلك هى أزمته . فيندفع خارجا مع العاصفة .

وتناديه زوجه للمرة الأخيرة ، فيرد عليها فى حوار هو أقرب إلى الشعر :

— أدخل يازوجى ، أدخل، العاصفة شديدة وقدماك ضعيفتان .

فيرد عليها من بعيد وفى صوته غناء :

— دعيها تهُب .. أريدها أن تهُب .. أريدها أن تهب .

وعاد صوتها يسأل :

-- والأولاد ماذا أقول لهم عندما يسألون عنك ؟

— قولى لهم إنه خرج مع العاصفة وأنتم نائمون .

وهكذا تصبح الحرية معناها التخلص من قيود الحاضر ، أملا فى مستقبل كأنما لن تكون فيه قيود . ولعله الموت ، ولكن لا مجال فى الموت للحديث عن الحرية أو قيود على الحرية .

وفى القصة الثانية « ثلاثة خطابات إلى حبيبة مجهولة » نجد البطل ـ ولا إسم له هنا أيضاً ولا أبعاد جسمية أو اجتماعية ـ ضحية صراع بين الوحدة والرغبة فى الاتصال بعالم الآخرين، إلا أن رغبته فى الوحدة أقوى ، وكأنها قدَر مفروض عليه . فهو يعترف لحبيبته قائلا إنه يحب لقاءها ولا يكره شيئاً سوى أن تمر عليه ليلة دون أن يلقاها ، غير أنه ما يلبث أن يستدرك قائلا : ولكن اللقاء يا عزيزتى صعب ، أنا لن أستطيع أن أخرج لك الليلة . وهو يتخيل حبيبته المجهولة تظل تنتظره حتى تسمع صوت الضفادع ثم تراقب النجوم وهو يكرر قوله : ولكننى لن آتى . وهو يفلسف وحدته قائلا : ليس من حقنا أن نبكى مهما بلغت بنا الوحدة أو قسوة الأشياء حولنا . كل الأشياء يجب أن تظل فى داخلنا لا يتسرب شىء إلى الخارج . كل شىء

يضيع عندما يصبح فى الخارج . لذلك ورغم كل شىء فلعله من الأفضل أننى هنا ولا أستطيع الخروج إليك .

وفى الخطاب الثانى يردد قوله : أعرف أننى لن التقى بكِ ، أعرف أن جسدى لن يذوب فى جسدكِ ولن يختلط شعرى يوما بشعركِ .

وفى الخطاب الثالث يكشف عن سر موقفه ، أو فى الواقع برر موقفه بظهور الرجل الغامض كأنه مغطى بعباءة سوداء ، يدوس الطيور السوداء الصغيرة فلا تصرخ ، ويعرف كل أسراره ، ويأمره أن يبقى فى مكانه حتى يحوِّل الأرض إلى أشجار خضراء ، ولهذا لا يتقوقع فى مكانه فحسب ، بل إنه سينقطع حتى عن الكتابة إلى حبيبته ، ذلك الخيط الوحيد الذى يربطه بعالم الآخرين .

وأنور افندى المسيرى بطل القصة الثالثة « قارىء الكتب » نموذج لمعظم أبطال المجموعة . إنه موظف عادى ، لكنه ـ كبقية أبطال المجموعة ـ مأزوم . لهذا فهو يحصل على أربعة أيام أجازة اعتيادية قد تغيِّر كل شىء ، قد تبطل الخوف والقلق اللذين يتسلقان الصدر ليخنقا الرقبة ، أربعة أيام قد تعيد القدرة على التمتع باليوم العادى . فهو ـ كبطل قصة العاصفة ـ يلجأ إلى حلول وهمية لأزمته. وما نلبث أن نكشف طعم الوحدة فى فم حياة أنور افندى ومرارة العجز

وذكرى الهزيمة العاطفية كأنها السلالم المتعرجة للظلمة التى اندفع ينزلها بعد أن فشلت خطوبته . وقارىء الكف له ذكرياته أيضا حيث يُطل عليه وجه أمه العجوز الملىء بالتجاعيد وأبيه العجوز الملقى داخل دارهم بالإسكندرية .

وفى أكثر من فقرة نعثر على نموذج للأسلوب الذى يتكرر فى أكثر من قصة بالمجموعة ، حيث تتوارى حروف العطف وأسماء الوصل دلالة على توارى المرثيات فى هامش الشعور . مثال ذلك فى الفقرة التالية : لم يتجه قارىء الكف إليه مباشرة . . دارَ فى الجزيرة يبحث عن زبائن . ناداه رجل معه زوجته ، الزوجة سمينة ، وبينهما طفل صغير ، كانوا قد طلبوا طعاما ، المرأة سمينة ، جسدها سمين مضغوط على الكرسى .. يدها فى يد قارىء الكف ، زوجها يأكل الطعام فى فمه ، شفتاه تلمعان ، يتلفت حوله ، يبدو غير مهتم ملولا ، زوجته هى التى أرادت ، مسح شفتيـــــه بالفوطة وأعطى قارىء الكف النقود .. الخ .

وفى قصة « أهم شىء فى العالم » نواجه بطلا وحيداً ، لأن الفتاة التى يحبها قررت فجأة أن ترحل إلى أرض بعيدة وتتركه . وليس ثمة خلاف جوهرى بين أن يرحل البطل فجأة كما فى قصة « العاصفة » أو

أن ترحل فتاته كما فى هذه القصة ، فكلا الموقفين دلالة على ما يعانيه البطل من إحساس بالوحدة ، والفجاءة هنا ليست إلا فجاءة ظاهرية ، إنها لحظة تحوُّل من الكم إلى الكيف كما يقول المناطقة ، إنها نتيجة تراكم آلاف اللحظات والمشاعر يوما بعد يوم وشهراً بعد شهر وسنة بعد سنة لنصل إلى لحظات الانفجار التى تبدو كأنما هى فجائية .
والبطل هنا ـ الذى يتخفى وراء ضمير المتكلم ـ يعترف بذلك .
فرغم أنه يبدو بمظهر العاجز عن معرفة ما حدث فى خفايا عقل حبيبته، ورغم أنه يعلن أنه يخاف الوحدة التى هو فيها الآن ويكرهها ، إلا أنه يستدرك قائلا: ولكننى أعرف أنها (أى الوحدة) حياتى . دائما أعود لأتذكر ، لكى أعذب نفسى ، ليس هناك مفر وستظل الذكرى إلى الأبد . لذلك فما أبعده عن الحصول على أهم شىء فى العالم ، ذلك الشىء الذى نصح به حبيبته قائلا : إنك تعرفى تبقى سعيدة . وعندما يسألها لماذا تسافر ، لا يتلقى ـ ولا نتلقى معه كقراء ـ جوابا منها . وإغفال الإجابة هنا ـ إلى جانب إغفال اسم البطل والبطلة ، وأبعادهما الجسمية والاجتماعية ـ هو الذى يحفظ أحداث القصة على مبعدة من عالم الواقع ذى الأبعاد المنظورة ، وذى الإجابات القاطعة الصريحة ، ويجعلها أقرب إلى عالم الرؤى النفسية .

أما قصة « خطفوا اللعبة » فهى تخرج تكنيكا وموضوعا عن بقية قصص المجموعة إلى حد ما ، إن « وحيد » ضابط المرور يقترب قليلا من شخصيات المجموعة ، لكن لنقارنه بالشاويش زينهم الرجل المتلىء حبا للعمل والحياة . وهذه المقارنة هى أساس التكنيك الذى يجعلنا ننتقل بسرعة مابين الضابط والشاويش . إن وحيد يرسل فى الساعة الرابعة والنصف الشاويش السيد زينهم بأوراق إحدى المخالفات من الإدارة العامة للمرور بميدان التحرير إلى محكمة مرور حلوان . وبخروج الشاويش فى مهمته نجد أنفسنا مغلقين مع وحيد فى مكتبه، فنسترق السمع إلى حديثه التليفونى مع إحدى صديقاته لنكتشف أنه ليس فارسا فى هذا الميدان إنما هو مجرد مقلد ، ثم ندعه لننطلق مع الشاويش وهو يركب موتوسيكله الأحمر السريع ، ثم نتركه لننتقل إلى بيت الشاويش حيث ابنه فخرى يمسك بذيل فستان أمه نعيمة يطالبها بنصف قرش ، ثم نعود إلى الضابط فنجده مرتبكا لأن زميله مدحت ضبطه متلبساً بحديثه الغرامى فعاد يستجمع شخصيته المفككة ليواجه بها الموقف المتأزم ، لأن حياته كانت دائما استجماعا للشخصية المفككة أمام مواقف متأزمة . إنه يشعر أنه مظلوم وأنه لا شخصية له . ثم نعود إلى الشاويش زينهم فى طريقه إلى حلوان ثم إلى ابنه

فخرى وبسرعة إلى الضابط وحيد وقد استطاع أن يتخلص من مدحت لكنه لم يتخلص من خوفه مما قد يشيعه عنه غدا ، وبسرعة ننتقل إلى الشاويش زينهم وقد تمدد فى أرض الشارع منكفئا على وجهه ، أنفه فى وسط الإسفلت ، وحوله دائرة صغيرة من الدماء الحارة ، فإلى الضابط وجرس التليفون يدق فى حجرته ، فإلى نعيمه وهى تسمع صرخات ابنها فى الحارة لأن الأطفال خطفوا منه اللعبة ، فندرك أن تلك إشارة إلى أن الموت خطف منها زوجها ـ لعبتها الكبرى .

وتعود الخيوط تتجمع والشاويش زينهم على الخشبة حتى يوارى التراب .

هذا الانتقال من مكان إلى مكان ومن شخصية إلى أخرى لانجده فى قصة أخرى من قصص المجموعة ، وقد اقتضته هنا عملية المواجهة بين كلّ من الضابط والشاويش .

فإذا انتقلنا إلى قصة « إلى أين » وجدنا أنفسنا ننسحب مرة أخرى من عالم الشخصيات المحددة ذات الأسماء : وحيد، السيد زينهم، نعيمة ، فخرى ، مدحت ، كل الشخصيات الرئيسية والجانبية واضحة فى عالم الواقع الخارجى ، لها رسم كما أن لها جسما ، فالسيد زينهم : فى بطنه ثقل زغيف الفول وفى ركبه وسيقانه فحولة الرابعة والثلاثين ،

الحذاء الميرى الثقيل متمكن من الفرامل فى الرّجْل ، والصدر مفتوح لكل هواء الكورنيش .. الخ إننا ننسحب من هذا العالم لنعود إلى بطل يتحدث بضمير المتكلم ، بلا إسم ولا جسم ولا عمل ، يتوق إلى شىء جديد ، شىء يشعر بجدته فى داخله . «إن الأشياء تبـدو وتتابع كَسور حديقة مقصوص فى عناية ، كأن فراغا غامضاً يحُول بينها وبينى لا شىء يحمسنى . كل شىء منتظر ومتوقّع . ولا شىء خارج على النظام» إنها نفس الرغبة فى التمرد التى التقينا بها فى بطل « العاصفة » على ما بينهما من فروق ، هذا له زوجة وأولاد وقد أشرف على الخمسين ، وذاك يبدو أصغر سنا بكثير ، لم يتحمل بعـد أعباء الزواج ولا مسئولياته . وهكذا نتتبعه وهو يسير فى حلقة مفرغة خارجين معه من منزل صديقه وزوجته ليقوم برحلة ما بين العالم الخارجى الذى يتحرك فيه وعالمه الداخلى الذى يجتر فيه ذكرياته لنعود معه أخيراً من حيث بدأ متسائلا — ومتسائلين معه — إلى أين ؟ فليست لديه قيود واضحة — كما لدى بطل العاصفة — ليفر منها . إذن ليس أمامه إلا نفسه يفر منها ، ولا مفر .

وفى قصة « كان يوما طويلا شاقا » نجد البطل هذه المرة أحد كشافى النور ، لكنه لا يختلف عن الأبطال السابقين إلا فى المظهر ،

فهو زميلهم فى التمرد ، وهو يعلن تمرده قائلا : أنا لا يمكن أن أصبح فاتورة مثل هذه الأوراق ، أنا لست أرقاما . أنا أستطيع أن أحلم ، أستطيع أن أحلم وأن أقرأ هذه الأرقام ، وهو يحلم أن يحدث شىء فى حياته ، أن يكتشف كنزا فى نفسه ، ولكن لا شىء يحدث : النظارة معلقة على أنفى ، والعرق فى ياقة قميصى ، والفواتير ونفس الشىء كل يوم ، كل يوم الساعة ٢ ، أنصرف كل يوم ، والشوارع ، الحر ، الحر والوحدة كل يوم الساعة ٢ . وإلى جانب رغبته فى التمرد نجد ذكرى هزيمة عاطفية تلح عليه : هى قالت مرة أنت جبان ، ولكننى الآن أكرهها . منذ سنوات وأنا أكرهها . لم أعد أستطيع أن أحب أبدا .. أحدثت كلماتها هذه شرخا لا يلتئم .

وقصة ٢٨٣٨٧ — وهو رقم العسكرى مرسى أحمد السيد — تكشف عن إنسان يعود دائما إلى حيث يحس بعجزه . فهو يترك دائما قريته ومركزه ومحافظته ليرحل إلى القاهرة حيث أخته تعمل فى كباريه . وغيره قد لا يرى مثل هذه الأخت إطلاقا وغيره قد يأتى مرة واحدة ليذبحها وفى أحسن الحالات ليقنعها أو يجبرها على العدول عن هذه الحياة ، لكن العسكرى مرسى السيد لا يفعل هذا ولا ذاك ، ولا هو يتقبل حياة أخته كحقيقة مسلّم بها ، وهو افتراض ثالث . إنه

يحس أنها تضاجع الرجال داخل رأسه وأمام عيونه ، ومع ذلك فإنه دائما يأتى ليزورها ويعود ، ليتعذب بعريها وعريه معها .. تدوسه كل الأقدام وعيونه لا تصافح إلا التراب .

وفى قصة « ياإلهى البيت بارد » نجد مايؤكد أن هزيمة الشخصيات العاطفية ليس مرجعها الآخرون كما نتوهم أو توهمنا هذه الشخصيات . فعندما قالت له المرأة هذه المرة فى وضوح : أريد أن أتزوجك، إنسحب هو منها . إنها شخصيات تضع بنفسها مقدمات هزيمتها لكنها تُلقى عبء المسئولية على الآخرين ، فإذا جوبهوا بلحظة حصول رفضوها وانسحبوا منها . وهو يعترف بذلك ـ كما اعترف من قبل زميله بطل « أهم شىء فى العالم » — قائلا : كنت أعرف أننى يجب أن أبقى وحيدا ، كانت الحياة مرسومة أمامى ، ولم أكن أملك غيرها . حتى خادمته التى كانت تغسل كل ملابسه وتعد له الطعام ، يأخذها منه أخوها ومعها ثلاثة رجال ليقتلوها . ثم يعود أخوها ليأخذ ملابسها وبقية المرتب فأثرها يجب أن يختفى . لهذا فهو يقول : وكنت أرقب الوحدة الكبرى تسعى إلى . كما يعلن قائلا : أعرف أن كل الماضى سوف ينهار ليصبح حاضرا ، ويطلق الصرخات البكاء فى صدرى.

وفى قصة « التراب يغطى وجهك » نجد البطل يفشل فى أن

يكون ممثلا فيطرده المخرج قائلا : وجهك يغطيه التراب ، إمسحه إدعك وجهك. فيلجأ إلى كباريه. ونلتقى بأول بطل من أبطال المجموعة يقول هو لامرأة : أنا أريدك . غير أنه عندما ذهبَت معه إلى بيته نظرَت إليه وقالت :إذهب إغسل وجهك إنك متعَب . فيعلن قائلا : إنتهت الليلة انتهت . . كانت هى متعَبـــة وأنا أيضاً متعَب . ولم نشعر بشىء .

وفى قصة « ليس عندنا ما يقال » نجد البطل يحصل ــ كما حصل بطلا القصتين السابقتين ــ على امرأة . لكنه يرفض ــ كما حدث فى القصتين السابقتين أيضا ــ هذا الحصول . فهو يعلن لها قائلا : كم أود أن أتركك الآن ياعزيزتى ، دعينى أذهب ، ليس عندنا ما يقال . وكما هرب بطل العاصفة من زوجه وأولاده إلى مستقبل ضبابى ، يهرب بطل هذه القصة من واقعه العاطفى إلى حلم يقظة عاطفى فيحلم بالصحراء والقمر فوق الرمال لا ليحصل على حبيبة أخرى هناك ، لكن لكى يبكى حبيبته الضائعة . حتى عندما يعلن ذات لحظة أنه هناك سوف يجد حبيبته الضائعة ، ما يلبث أن يستدرك قائلا : حبيبتى التى لن أجدها أبداً . ولهذا فهو يرجو صديقته ألا تنفجر وألا تقول له أشياء

قاسية وأن تدعه يحلم بعد أن يعدها أنه لن يأخذ منها شيئا ! وشعاره أنه يكره الملل ، وأن كل شيء مؤقت .

وفى قصة « نهر تحت الصخر » نجـد البطل يتلقى من حبيبته نصيحة بأن يعرف السعادة ، وهى النصيحة نفسها التى كانت على لسان البطل بدلا من أن تكون على لسان حبيبته فى قصة « أهم شيء فى العالم » . ثم ما لبثت صديقته أن ضاعت منه ، واستبدل بالصديقة أرنبا أبيض ، غير أن الأرنب مالبث ـ فى يوم ريح ـ أن انفلت منه أيضاً .

أما قصة « الشيخة » فإنها تختلف تماما عن قصص المجموعة ، إننا ندع التجريد الذى يتسم به أغلب تلك القصص ، لندخل فى جو شبه أسطورى يفوح بعبير الرمز . فالحوادث تدور فى قرية تتشح ـ ومَن عليها من الناس ـ بالجدب والكآبة . يقال إنه كان لهذه القرية رب كبير وضع كل شيء فى مكانه وخلق هؤلاء الناس وشكّلهم كما يحب وتركهم فى مكانهم هذا إلى جوار البحر . وقبل أن يستريح ترك فى وسطها شيخة .

هذه الشيخة مصدر رهبة ومحبة ، ساطعة كضوء القمر لكنها أيضاً مثله باردة مخيفة .. حتى نزل القرية غريبَ اسمه منسى ، حاول

أن يتحدى سلطة الشيخه بعد انطوائه تحت لوائها ، غير أنها ما لبثت أن طوته بزواجها منه ، فيكشف عن شخصية عادية لا تختلف عن بقية شخصيات القرية، وكان أهلها يتوقعون أن تقــدم القرية بهذا الزواج على عصر جديد، أما الشيخة فلم تشعر انها خُدعت أو خسرت شيئاً بل أحست أنها ازدادت قوة واقتنعت بأن كل ما وراء قدرتها فراغ . أما منسى فقد راح يتساءل عن سر قوة الشيخة ، وكان يتوقع الإجابة . أما أهل القرية فلم يكن أحــد منهم يتساءل ، فالشيخة موجودة وقد نظموا حياتهم على هذا الأساس . وقد أتى الجواب على يدىْ جاد مغنى القرية الحزين . فقد كان مريضاً مصابا بالصرع، وأحس منسى أن فى مرض هــذا المغنى شيئاً غريباً وقويا يستطيع أن يقف فى وجه قدرة الشيخة . فقد كان من قدراتها أن تشفى أى مرض يلم بأهل القرية ، غير أن مرض جاد استعصى عليها ، وقد فضحها ذات ليلة حين انطلق من حجرتها ــ حيث كانت تعالجه ــ صائحا أن حجرة الشيخة خالية ، ثم ما لبث أن دفع حياته ثمنا لهذا الاكتشاف عندما ضربه منسى بالعصا على رأسه فسقط ميتا .

إن الفنان وحده — من دون أهل القرية جميعهم — هو الذى اكتشف زيف هذه الرهبة التى لا تقوم على أساس . والشيخة لم تقل

يوما أن فى حجرتها شيئا ، هم الدين كانوا يتصورون أن فى حجرتها أشياء . وقد حطم الفنان جدران هذا الوهم وإن كان قد دفع حياته ثمنا لذلك .

وعندما قبض الجنود على منسى واقتادوه خارج القرية بدأ الندم ينخر فى قلب الشيخة حتى أغلقت على نفسها باب بيتها ذات صباح، وبعد أربعة أيام كانت قد ماتت .

* * *

حتى إذا عدنا إلى قصة « القــــاهرة » أطول قصص المجموعة وآخرها ، نجد أن خصائص الموضوع والأسلوب التى سبق أن التقينا بها فى معظم القصص الأخرى للمجموعة تتضح وتتبلور فيها .

إن بطلها فتحى لا يفهم أين هو من هذا العالم ولا ماذا يريد . اللحظة التى يعيشها الآن لا وزن لها ولا معنى ولا تصلح لأن تصبح ذكرى لأنها لا صفة بجلده وهو مستسلم لها ومهزوم . إنه يسير على أرض غريبة ، مملوكة للأعداد ، وجوده الخارجى مهدّد ، وعيونه زائغة لا تستقر .. وهو يحاول أن يسير ، الحركة حوله شديدة والحياة صاخبة ، والشبان والبنات،ليست له هذه المدينة . كل هذه الأشياء من

حوله تجعله وحيدا أكثر ، معزولا أكثر . لم يعد يعنيه من الأشياء إلا أنه موجود فيها . إنه حقا لا يريد شيئا ، ولكنها أشياء ضرورية لأنها موجودة : عقيلة ، والبار ، والشقة ، وهو . وهذا هو موقفه الوجودى . ومن هذا الموقف العام نستطيع أن ندرك سر مواقفه الجزئية ، وموقفه من المرأة بوجه خاص . إن التفكير فى عقيلة أصبح ينتهى دائما بالرغبة فى التخلص منها . ينتهى بأن يرى نفسه حرا من جديد . وهو لا يحس أن عقيلة وحده سجنه ، بل إن أخاه المريض أحمد سجن ، واخته فتحية كذلك سجن . حتى شقته فى باب اللوق كأنها شعيرات لاصقة تحت إبطه . لهذا عندما حملت عشيقته البغى عقيلة منه ، واضطر أن يتزوجها ، عاد فقتلها ، لأنه لا يريد أن يتحمل تبعات عمله أو نتائجه . فتحمل المسئولية يتعارض ووجوده الذى لا يتحقق إلا بدون أية قيود . إنه احتجاج على القيود فى صورة أعنف من احتجاج بطل قصة العاصفة الذى ترك أولاده وزوجه فى منتصف الليل نحو مستقبل غامض . وهى صورة أعنف لماثيو بطل سن الرشد لسارتر الذى عبّر عن موقفه الوجودى بمحاولة تخليص عشيقته من الجنين الذى تسبب هو فيه .

إن فلسفة معظم أبطال قصص مجموعة « القاهرة » هى أن كل

الأشياء يجب أن تظل فى داخلنا ، لا يتسرب شىء إلى الخارج ، كل شىء يضيع عندما يصبح فى الخارج ، كما سبق لكاتب الخطابات الثلاثة أن كتب إلى حبيبته المجهولة . إنهم يرفضون الحياة لأنهم يرفضون القيود ، والحياة بطبيعتها قيود ، ولهذا فإن الحياة بدورها ترفضهم . ومن هنا كانت أزمتهم ، وحول هذه الأزمة تدور معظم قصص المجموعة .

مارس ١٩٦٥

# أدجار ألان بو

## دراسة ونماذج من قصصه

كتب الدراسة وترجم النماذج

## دكتور أمين روفائيل

مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
( من سلسلة قسم الترجمة والألف كتاب بوزارة التعليم العالى ) .

ظهرت أخيراً فى سلسلة الترجمة والألف كتاب دراسة قيِّمة عن القصصى الأمريكى إدجار آلان بو للدكتور أمين روفائيل . ومن الملاحظ أنه بالرغم من كثرة ما تُرجم إلى العربية مما ألـَّفه قصصيو الغرب فما أقل الدراسات النقدية المؤلـَّفة عنهم .

لهذا فإن الدراسة التى قام بها الدكتور أمين روفائيل لها أهميتها لأنها تشق الطريق إلى مثل هذا النوع من الدراسات التى يحتاج إليها قارىء العربية . بل إنه يمكن اعتبارها نموذجا يُطبَّق على دراسات مماثلة عن أدبائنا فى البلاد العربية .

فأول ما يجدر التنويه به هو المنهج الأكاديمى للكتاب ، فهو

يعرض أولا لسيرة إدجار آلان بو ويناقش مختلف الاتهامات التى وجّهت إليه، ثم يلخص نظرية بو فى كل من الشعر والقصة القصيرة ، ثم يعرض بالتفصيل لصناعة بو القصة . وبعد هذه الفصول الأربعة النظرية ، يقوم بعرض بعض قصص بو وتحليلها بعد أن صنّفها طبقا لأهم ما تتناوله من موضوعات ، يختمها بكلمة يوضح فيها أثر بو بعد موته فى بلاده وخارج بلاده . وأخيرا يقدّم ثلاث قصص مترجمة كنماذج لفن القصة عند بو . وبذلك ينقسم الكتاب إلى قسم نظرى، وقسم تطبيقى، وقسم به نماذج من قصص المؤلف ليحكم عليها القارىء مباشرة .

وقد وُلد بو فى أوائل القرن الثامن عشر ومات فى منتصفه دون أن يتجاوز عمره أربعين عاما ، فهو قد عاش إذن فى فترة ازدهر فيها الاتجاه الرومانسى فى الأدب . وقد توزع نشاطه بين النقد والشعر والقصة . وأوضح الأستاذ المؤلف الترابط بين أنواع النشاط الثلاثة ، فنظرية بو النقدية كانت متأثرة بنوع إنتاجه الشعرى والقصصى ، كما أن ثمة ترابطا بين أشعاره وقصصه . فكما أنه لم يكتب القصائد الطوال فإنه لم يكتب إلاّ قصة طويلة واحدة بينما كتب حوالى سبعين قصة قصيرة . فكان من الطبيعى أن يعترض على القصائد الطوال والقصص

الطويلة على حد سواء . وحجته فى ذلك أن هذا الطول يشتت وحدة الأثر ويدمره ، ويحرمه تلك القوة التى تنشأ من قراءة متصلة تتيح تمثل العمل الفنى فى مجموعه كلا غير متجزىء .

وأهم قصص بو نوعان : قصصه القوطية التى سُميت بهذا الاسم لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العمارة فى القرون الوسطى ، وهى قاتمة الصبغة تثير الخوف . وقصص تكشف القناع عن مشكلات مستغلَقة ، وهى تلك القصص التى كانت تمهيدا لما عُرف فيما بعد باسم القصة البوليسية .

أما القصص القوطيه فلم يكن إدجار بو مبتدعها ، فقد سبقه إليها كتّاب القرن الثامن عشر . وكان لها أعمق الأثر فى بو . فعنده نلقى كل ما تتميز به القصة القوطية من قلاع قديمة ودور متداعية وسجون وسلاسل تصلصل ، وسراديب وسلالم معتمة ، وعداوات مستحكَمة ، وجنون وتناسخ أرواح وإغماءات تصاحبها أعراض الموت .

يقول الدكتور أمين روفائيل إن بو أقبل على هذا النوع من القصص :

فأنشأ فيما كتبه منه عالمًا غريبًا موحشا حزينا ، لا تهب فيه نسمات الحياة ، ولا تكاد أشعة الشمس تسطع عليه ، فلا نراه فى معظم

الأحيان إلا فى جوف الليل البهيم ، أو عصر يوم من أيام الشتاء ، أو خلال يوم ساكن فى الخريف تحت نسمات ملبدة بالغيوم . . عالمَ تتوارد فيه أحداث خارقة تتحدى العقل وسنن الطبيعة ، فنسمع هتفات من وراء الغيب ونشهد موتى يُبعثون من القبور ، وأرواحا تحل فى غير أجسادها . وتقع فيه أفعال بالغة القسوة ، بعيدة عن تجاربنا اليومية تشبه تلك التى نتفزع منها فى كابوس ثقيل . وهو عالمَ تستقر فيه روح الانتقام ويؤرقه وخز الضمير ، ويتفاقم فيه المرض ، مرض الجسد والروح والعقل ، ويجوس شبح الموت[1] .

فمعيار العمل الفنى عند بو هو الأثر الذى يطبعه . ولا ينبغى استخدام كلمة لا تعين بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على تحقيق هذا الأثر . وإذا كان مجال القصيدة هو الجمال والتعبير عنه ، فالقصة تطبع أثرها بما تثير من شعور الخوف أو الاستبشاع . لهذا حرص بو على تصوير الجوّ الذى يحقق ذلك . فهو جو يشيع الرهبة والغموض والذعر ، ويتحقق ذلك بعدة وسائل مثل طبيعة الموضوع ونوع الأحداث والشخصيات والملابسات التى يعيشون فيها ونظرتهم إلى الحياة . والأسلوب الذى يؤكد ألفاظا وعبارات موحية بتكرارها

(١) ص ٦٥

أو تكرار معناها ، والمكان الذى يسوده السكون والقتامة .

فموضوعات قصص بو هى موضوعات التعذيب والانتقام ؛ وأمراض النفس والعقل ، ووصف تأثير الجريمة والإثم فى النفس ، والعذاب تحت وطأة الشعور بالندم . لكن الموضوع الذى استولى على تفكيره كان موضوع الموت لا سيما موت امرأة جميلة ، ومصير الروح بعد فراق الجسد . وبو يؤمن بخلود الروح وبقائها محتفظة بعد الموت بشخصيتها .

أما الأحداث فمفزعة أو مؤلمة ، تثير فى القارىء مخاوف كامنة أو عجبا ممزوجا بالرهبة ، لكنها تستهويه بما تبعث فى النفس من ترقب وحب استطلاع .

أما الشخصيات فهى أقرب إلى الأطياف ، يعوزها وضوح المعالم الجسدية ، وربما ترك بو بعضها دون أن يسميها ، أو دون أن يصف المكان الذى تؤدى دورها فيه .. وأكثرها شخصيات معذّبة يحصر بو اهتمامه فى البحث عن جذور الفزع فى حالاتها النفسية المَرَضِيّة .

وقل من يضارع بو فى وصفه لتلك الشخصيات الشاذة وهى على حافة الجنون أو اللاشعور . أو فى دقة تحليله الخوف ، الحقيق منه

والمبهم والموهوم ، وقصصه خصبة بوصفه لعـذاب الندم وما تتبعه الجريمة من رعب وقلق مهلك .

وطريقته ـ كما يصفها دستويفسكي ـ أن يضع رَجُلا فى موقف بالغ الغرابة بما يحوطه به من ظروف خارجية ، أو يشيع فيه من حالة نفسية ، ثم يصف إحساساته بنظر ثاقب وواقعية يثيران العجب.

كذلك اهتم بو بالأمكنة ذات الخصائص المميزة . فيُعنى فى كل قصة بانتقاء مسرح يناسب موضوعها . فيختار سجنا فى أسبانيا يقاسى فيه الفظائع رجل محكوم عليه بالإعدام من إحدى محاكم التفتيش ، أو شاطىء النرويج الخطر لتجربة قاسية يلقاها اثنان من صيادى السمك، ويحتفظ بباريس للقصص التى يكشف فيها بإعجاب عن الجريمة .

ومن عادة بو حين يكون فى القصة مبنى أن يصفه وصفا سريعا مجملا، يبدو فيه خياله الرومانسى الذى يتطلب أن يكون قصرا أو ديرا يشبه قلعـة ، كما يتطلب فيه السعة والفخامة ، وكذلك الغرابة والوحشة ، وجو العصور الوسطى ، والجمال الذى يضفيه جلال القـدم .

أما التفصيل فيدخره لوصف المناظر الداخلية التى يؤثثها برياش فخم ويزينها بتحف نادرة . وعادة ما يكون المكان حجرة واسعة ،

عالية السقف ، غريبة الشكل ، مستديرة أو مضلعة ، تكثر فيها الأركان ، قد تقع فى برج منعزل عن حجرات الدار ، أو تؤدى إليها ممرات معتمة ، ودرج متعرج .

ومعظم ما يحتويه المكان يسبغ على قصصه القوطية جوها : من ذلك الألوان ، والألوان الغالبة هى الأبيض ومشتقاته والرمادى والأسود والأحمر . فالأبيض يصف به وجوه رجاله ونسائه فى مناظر قاتمة ، فهو يؤكد الشحوب فى نسائه بأن تكون وجوههن مزرية ، أما الزرقة والشحوب فلوصف الشفاه ، والصفرة للشعر وللوجوه أحيانا للدلالة على الإعياء ، واشتداد المرض ، أما الرمادى فيستخدمه للإيحاء بالوحشة والتجهم ، والأسود — وهو أكثر الألوان ورودا فى قصص بو — للإشعار بالكآبة وتوقع الشر ، والأحمر للإيحاء بالدم والموت الفجائى .

كذلك يتخير بو أضواء معينة ، فليس فى أمكنته من الأضواء إلا ما ينبعث من مشعل أو سراج أو شمعة ، وما يتسلل من نافذة أسدلت عليها الستائر .

وإذا كان الفزع هو الأثر الذى تتركه تلك القصص ، فإن قصصه التى تميط اللثـام عن جرائم يحيط بها الإبهام تترك هزة الدهشة

والإعجاب للوصول فى يسر إلى حل مشكلة يبدو أول الأمر أنها خافية بعيدة عن الحل .

والذى يكشف عن غوامض الجريمة شخصية تدعى أوجست ديبان خلق منها إدجار بو أول بطل للقصة البوليسية . كما أن من مبتكراته شخصية رفيقة للمعجَب به والذى لم يُرزق ذكاؤه ، ولا تذهب حيرته إزاء مشكلة القصة إلا باستماعه لتفسير ديبان لها ، ذلك التفسير الذى يتيح للقارىء فى الوقت نفسه أن يستنير ويقف على جدية الأمر .

وبالرغم من كل هذه الأجواء الغريبة فإن بو قد أوتى قدرة ممتازة على سرد ما يملأ خياله الغريب، فهو يضفى مسحة الحقيقة على مايرويه وذلك بوصفه تفاصيل دقيقة صادقة ، يستمدها من الواقع ، كما أنه يسوق القصة بضمير المتكلم ، مما يعطل الميل إلى عدم التصديق ، فيبدو كل شىء — مهما كان غريباً أو مخيفا — كأنه قد حدث .

كما أنه يستبقى شعور الترقب فى القارىء حاداً ومتصلا ، ويُخضع قصته لمبدأ التماسك والتلاحم . ويتخير أقوى لحظة فيها لنهايتها ، ويربط بين آخرها وأولها بأوثق الروابط . وهو حريص على الاستهلال

الموجز ، وتركيز السرد ، وتوفير وحدة المكان للقصة ، وتقييد نفسه بأقل عدد من الشخصيات .

* * *

ومما هو جدير بالإشارة أن المؤلف لم تنحصر دراسته على أساس مدرسة نقدية واحدة ، فإنه وإن اغفل المدرسة الاجتماعية فلا يذكر أثر المجتمع الأمريكي في النصف الأول من القرن الثامن عشر على أدب إدجار آلان بو ، إلا أنه أولى اهتمامه للمدارس الجمالية والاتباعية والنفسية .

أما المدرسة الجمالية فالمؤلف أكثر تبنيا لها ، ويتضح ذلك من تتبعه الدقيق للعناصر الأساسية التي تكوّن المفهوم القصصي عند بو على نحو ما عرضنا .

أما المدرسة الاتباعية فتتضح حيث يوضح المؤلف مثلا كيف أن قصص بو القوطية مكتسَبة من قراءاته المختلفة في الجو القصصي السائد في عصره ، متفقة مع الاتجاهات الرومانسية فيه .

أما المدرسة النفسية فإن المؤلف يعرض آراءها ويناقشها . مثال ذلك تعليل تلك المدرسة لنموذج المرأة الذي يتردد في قصص بو ، فهي

تشبه الأشكال المنسوجة فى الستائر على جدران قصوره لا تسرى فيها الحياة ، وهى فى كل الأحوال شابة باهرة الجمال ، عريقة المحتد ، ومن أظهر صفاتها فى معظم الأحيان النقاء والخلو من شهوات الجسد ، ومصيرها دائما أن تموت بداء غريب ، ولما تزل فى زهرة العمر . ويرى الدارسون الذين يطبقون منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى أن هذا النموذج يرجع إلى تلك الصورة التى استقرت فى العقل الباطن لإدجار آلان بو ، صورة أمه التى تعلق بها تعلقا عنيفا وفقدها طفلا ، صورة المغنية الممثلة الشابة الجميلة التى دب فى صدرها السل . وقد قيده الحزن على أمه بأغلال حالت بينه وبين أن يحب امرأة أخرى حبا طبيعيا . وبالرغم من أن المؤلف يفند التطرف فى هذا الرأى ، إلا أنه لا يستبعده كلية ، فهو يرى أن هذا النموذج يرجع إلى مالاقاه بو فى حياته من فواجع ، مثل فقده المبكر لأمه ، وفجيعته فى حبيبة صباه مسز جين ستانارد ، وفى المرأة التى حضنته طفلا وأحبته وعطفت عليه يافعا مسز فرانسس آلان ، ثم زوجته فرجينيا التى كان بياضها الذى يشبه بياض الشمع ينذر بمرض الصدر ، وكان يشاهدها والمرض يتمكن منها حتى ماتت فى حياته .

فالكتاب ليس مجرد دراسة لأدب إدجار آلان بو ، بل هو

حصيلة لمختلف الآراء النقدية التى تعرضت لهذا القصصى . وبالتالى فهو عرض عملى للاتجاهات النقـدية فى الأدب الغربى تبدو من خلالها شخصية المؤلف حين يرجح رأيا أو يفند آخر .

ونحن نرى أن أهمية هذا الـكتاب اليوم تأتى من أهمية أدب بو بالنسبة لاتجاهات الأدب المعاصر فى أوربا ، وما يصلنا منها اليوم مثل ما يعرف عندنا باسم اللامعقول أو العبث أو اللامعنى ، وهو الأدب الذى يقوم أساسا على الثورة على أساليب الأدب التقليدى الذى يخضع لقواعد أشبه بقواعد المنظور فى الفن التشكيلى .

فبالرغم من أن بو استمد مادته من الاتجاهات الرومانسية التى كانت شائعة فى عصره، إلا أنه ضخّم منها وأغرب فيها بحيث أصبحت أشبه بابنها العاق .

وقد أعلن بو فى نظريته الأدبية بوضوح أنه لا يؤمن بمطابقة العمل الفنى للوقع ، بل يرى أن مطابقته له عيب جسيم، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية .

وهكذا فإن المادة الرومانسية الشائعة فى عصره كتبها بو بروح من جرحته الحياة فتركته مهزوزاً مرتاعا ، وبث فيها بأعصابه المنهوكة

فزعا حقيقيا ، هو فزع الروح كما يقول بو نفسه فى مقدمته لإحدى مجموعاته القصصية .

ومع ذلك فنحن نحب أن ننبه إلى أن إدجار آلان بو حين ثار على الواقعية حرص على أن تكون ثورته مبرّره ، وقد تم له ذلك التبرير بأكثر من وسيلة :

من ذلك أن رواة قصصه أو أبطالها يعترفون أحيانا بما فى قصصهم من غرابة ، ففى بداية « القط الأسود » يعلن الراوى أن قصته ساذجة لا يتوقع ولا يلتمس من أحد أن يصدقها ، ومع ذلك فهو ليس معتوها أو حالما . وفى قصة « حقائق عن حادثة فالديمار » يعلن الراوى فى منتصفها أنه بلغ الآن نقطة من الرواية تجعل القارىء يشك فى صحتها ، غير أن مهمته تدعوه إلى الاستمرار فى سردها . وهكذا نقرأ فى النصف الثانى من القصة عن رجل كان على وشك الموت عندما نوّمه الراوى تنويما مغناطيسيا فأوقف التنويم انحلاله ، حتى إذا ما أجريت محاولة لإيقاظه بعد سبعة أشهر تحول الميت المنوّم إلى كتلة عفنة .

أما ثانى وسائل التبرير فهى أن معظم شخصياته الشاذة على حافة الجنون أو اللاشعور ، مما يجعل من الطبيعى أن تكون رؤاها أقرب

إلى الهذيان وأن تضطرب قواعد المنظور أمامها .

ثم هناك ذلك الجو الأسطورى للأماكن الموحشة التى يختارها المؤلف وما بها من أثاث قديم أو متهالك، مما يوقظ فى نفوس سكانها وقرائها على السواء ما ترسب فى أعماقهم من مخاوف وخرافات . ففى قصة « انهيار منزل أوشر » يتحدث الراوى عن ذلك الشعور المبهم الذى يحاول مقاومته ، غير أن ما يحيط به فى المنزل من سقوفه المنقوشة وطنافسه القاتمة التى تغطى جدرانه وبلاطه الأبنوسى الأسود والملابس الحربية المصنوعة من الحديد والزرد التى تقرقع على وقع خطاه ، كل هذه كانت تفعل فعلها فى مخيلته .

كما أن فردريك أوشر بطل القصة توصل إلى نتيجة مؤداها أن السكون المتصل المرعب الذى يسود جو المنزل ، كان له أثره الفعال فى صوغ أسرته بقالب خاص ، وصوغه هو فى القالب المريض الذى يعانى منه .

وإلى جانب طبيعة الشخصيات وطبيعة الأماكن التى يقيمون فيها فإن ظروفهم تهيء لهم هذه الرؤى المفزعة وهذا العالم اللاواقعى . ففى قصة « أبو الهول » يبرر الراوى حالة الهلوسة التى كان يعانيها بفزعه مما كان يجتاح مدينة نيويورك من وباء الكوليرا وما كان

يقرؤه من كتب عملت على تفتيح بذور الأوهام الكامنة فى قرارة نفسه . وبطل قصة أوشر يعانى كآبة ترجع أساساً إلى ما تعانيه شقيقته الرقيقة الحبيبة إلى نفسه من مرض مزمن حاد يسير بها إلى الفناء شيئاً فشيئاً . كذلك نوع الكتب التى تقرؤها هذه الشخصيات تدل من ناحية على نفسيتها وهى من ناحية أخرى تعود فتعاون على تضخيم أوهامهم .

فالراوى فى القصة السابقة يقول إن نوع الكتب التى يقرؤها فريدريك أوشر تتفق بدقة تامة مع تصوراته وخيالاته . وعندما دفن فردريك أوشر شقيقته بعد موتها فى قبو المنزل جلس صديقه الراوى يقرأ له من إحدى الروايات التى يحبها ليقضيا ما تبقى من ساعات الليل المروعة ، ولكن ما بالرواية من أحداث كان وثيق الصلة بما فى القصة من أحداث ؛ فإذا وصل القارىء إلى قوله : وكانت أصوات الغابة المروعة تنذر بالحدث وتتجاوب فى كل مكان ، توقف قليلا إذ تناهى إلى سمعه أصوات غير واضحة من مكان بعيد فى المنزل شبيهة جداً بالأصوات التى صورها مؤلف الرواية ، وسرعان ما يدرك أن خياله يخونه وأن ما يسمعه إن هو إلا قرقعة إطار النافذة وزئير العاصفة ، وقد وقعا اتفاقا مع ما كان يطالعه فى الرواية من هذا القبيل . غير أن

المشهد يتكرر مرة ثانية عند جملة ثانيه ثم مرة ثالثة . وأخيراً تظهر اللادى مادلين والدم يلطخ ثوبها الأبيض ، فتختلط الحقيقة بالأوهام وتنتهى إلى عالم لا هو بالحلم ولا هو باليقظة .

هـذا التبرير هو ما يفرّق بين التحرر من الرؤيا التقليدية عند كتّاب مثل إدجار آلان بو وأدب اللامعقول المعاصر، حيث انقلبت الآية فأصبح الإنسان العادى يعيش فى عالم غير عادى ، وبدلا من أن يكون تجاوز الواقع انعكاسا لرؤيا إنسان شاذ لعـالم سوىّ ، أصبح اللامعقول انعكاسا للعالم الشاذ فى رؤيا الإنسان البسيط فى حضارتنا . وهكذا لم يعد التمرد على الواقع نابعا من ذات إنسانية مريضة تبرره ، بل أصبح اللامعقول واقعاً خارج الإنسان لايتوكأ على حجة أو اعتذار أو تبرير . فهؤلاء الـكتّاب التقليديون إذن ـ بكل ماوصلوا إليه من تحرر ـ يلقون عبء الشذوذ على شخصياتهم وما يحيط بها من ظروف خاصة ، دليلا على إيمانهم بسلامة العـالم الخارجى . أما أدباء اللامعقول اليوم فيلقون بالعبء على العالم الذى تعيش فيه شخصياتهم.

ولعل أقرب قصص بو إلى تلك الاتجاهات الحديثة هى قصصه الفكاهية التى رأى فيها الدكتور أمين روفائيل أنها مشحونة بالمبالغة والتهريج الثقيل ، وأن دعابته فيها باردة لا تثير الضحك لأنها قاسية ممسوخة

نجد فى القبيح والخيف منابع لمرح بغيض ، مثل قصة « فقد الأنفاس» وهى قصة رجل يكيل لزوجته الشتائم صبيحة يوم زواجه حتى يفقد أنفاسه ، ثم يبحث عنها فى مكان المشاجرة فلا يعثر عليها ، فيهجر بيته ، وتلم به بعد ذلك سلسلة من النوائب حتى يُلقى به ركاب سيارة عامة فى عرض الطريق اعتقادا منهم بأنه رجل ميت ، فتنكسر ذراعاه وجمجمته ، وتنتهى القصة بدفنه فيلتقى فى القبر بجثة رجل كان عشيق زوجته .

والواقع أن هذه القصص وأمثالها يمكن اعتبارها طلائع لما عُرف فيما بعد عند السرياليين بالمزاح الأسود ، وهو تهكم يقطر مرارة ، وكان أحد التيارات الأدبية التى أفضت إلى بعض ما يُكتب اليوم فى الأدب الغربى المعاصر .

أبريل ١٩٦٤

# ملاحظات

## على قصص من مجموعتى

## « العشاق الخمسة » و « رسالة إلى امرأة »

لم أفكر يوما أن أقف لأتأمل تطورى الفنى ، ولعل ذلك راجع إلى سببين : أولهما أننى لم أبدأ — كما يبدأ القصاصون الذين يتطور فنهم اليوم فى بلادنا العربية ـ بالطريقة التقليدية لينتقلوا منها إلى مرحلة أكثر معاصرة ، بل لقد بدأ مباشرة — على ما أعتقد — بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة ، ذلك لأنى كنت مشغولا بالتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر. وقد فرض علىّ هذا المضمون المعاصر الشكل الفنى المعاصر فيما يبدو . ولا أزال أذكر السؤال الذى وجهه إلى أحد الإنجليز المهتمين بالأدب العربى المعاصر ـ وهو مستر جونسون ديفيز ـ بعد أن قرأ قصة «الطريق» عام ١٩٤٧ إذا كنتُ قد قرأتُ فرجينيا وولف، ولم أكن قد قرأتُ لها شيئا بعد وإن كنت قد سمعتُ عنها، فما أن قرأتُها حتى أدركتُ سر سؤاله . فقد كانت طبيعة العصر

— وليس عامل التأثير المباشر — هو الذى فرض هـذا الأسلوب المتقارب .

أما ثانى السببين فهو أنى بدلاً من أن أمر بمراحل التطور الفنى فى تسلسل تاريخى ، حاولت أن أجرب أكثر من شكل فنى فى وقت واحد: ذلك أنه بالرغم من أن الطابع الغالب على قصصى هو الأسلوب المعاصر ، إلا أن المتأمل فيما نشرتُه من قصص يلاحظ بسهولة تجاور أكثر من شكل فنى ، وبعض هـــذه الأشكال ينتمى إلى الطريقة التقليدية فى القصة ، فقد كنت أحس كأنما أنا فى معمل وعلىّ أن أجرب مختلف طرق التعبير الفنى .

لهذا فلستُ أستطيع أن اقول إن هناك تطورا فنياً ملحوظا على نحو ما نجد عند كاتب مثل نجيب محفوظ كتب الرواية التاريخية ثم الرواية الواقعية الاجتماعية ثم انتقـــل أخيراً إلى ما يصفه بالواقعية الجديدة فى مرحلته الأخيرة . ومع ذلك فإنه يمكن القول إن هناك شيئا من الاختلاف بين قصص المجموعة الأولى « العشاق الخمسة » والمجموعة الثانية « رسالة إلى امرأة » والمجموعة الثالثة التى لم تُطبع بعد وإن نُشرت أغلب قصصها فى الصحف والمجلات. وهو اختلاف فى الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلا فنيا معيناً ، لـكنه ليس تطورا بالمعنى

الدقيق لهذه الكلمة . ويمكن القول بوجه عام إن أغلب قصص مجموعة « العشاق الخمسة » ( سنة ١٩٥٤ ) تدور حول أزمة الإنسان المعاصر ، الإنسان فى منتصف القرن العشرين ، وأن التكنيك المعبر عن هذه الأزمة هو تناول قطاع عرضى فى الحياة حيث تتزاحم أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة معبرة عما تزدحم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع . أما أغلب قصص مجموعة رسالة إلى امرأة ( سنة ١٩٦٠ ) فإنها تدور حول احترام الإنسان وأهميته ، والغالب عليها هو ما أطلق عليه الأستاذ يحيى حقى فى كتابه « خطوات فى النقد » اسم « القصة ذات البعدين » أى أن يكون للقصة الواحدة مظهران وعالمان أحدهما معنوى باطنى والآخر خارجى مادى يعمل عمل الرمز. لهذا كان الطابع الغالب على قصص المجموعة الأولى هو الطابع الميتافيزيقى الشاعرى ، بينما الطابع الغالب على قصص المجموعة الثانية هو الطابع الأكثر واقعية .

وأحب أن أقرر أولا أننى كاتب مقل ، لم أكتب خلال أكثر من عشرين عاما إلا حوالى خمسين قصة قصيرة بمعدل قصتين أو ثلاث قصص فى العام الواحد . وترجع هذه الظاهرة إلى عدة عوامل أهمها : أننى لا أكتب القصة فى جلسة واحدة كما يفعل كثير من

القصاصين ، فبالرغم من أن الفكرة العامة للقصة قد تكون واضحة لدى بحيث أننى قد أكتب بدايتها ونهايتها قبل أن أكتب ما بينهما إلا أن عملية الكتابة بالنسبة لى هى نفسها عملية الإبداع الفنى ، فمن طريق الكتابة والكتابة وحدها تتم اكتشافاتى التعبيرية . كاأحس أنى لا أتعرف على شخصياتى الفنية مرة واحدة ، بل تحدُث الألفة بينى وبينها شيئا فشيئا ، تماما كما تلتقى بشخص غريب لأول مرة فإنك لا تعرف عنه كل شىء مرة واحدة ، ولكن الالتقاء به يوما بعد يوم هو وحده الذى يزيل الكلفة بينك وبينه ، حتى لقد يأتى يوم تعرف فيه عنه أدق تفاصيل حياته . هكذا أمر العلاقة بينى وبين شخصياتى ، فإننى ما ألبث أن اتعرف عليها شيئاً فشيئاً حتى لأعرف من أسرارها أكثر مما أعلنه للقراء ، لأنها أسرار قد لاتتصل بالقصة، فأحتفظ بها بينى وبين تلك الشخصية . لهذا كله فإننى أكتب القصة مرة بعد أخرى بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمسة وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور، بل إنها طالما لم تُنشر فإننى أظل أعدّل وأبدّل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها.

أما ثانى أسباب الإقلال فهو أنى لم أنصرف إلى كتابة القصة وحدها ، ذلك أن الدراسة الأدبية تشغل حيزا غير قليل من اهتماماتى .

والواقع أننى لم أجعل الكتابة بوجه عام يوما من الأيام فرضاً علىّ . فأنا ما أزال حتى هذه اللحظة كاتبا هاوياً لم يحترف الأدب، لا أكتب إلا عندما تلح على فكرة، لا أقيد نفسى بكَم ٍ معين ولا شكل أدبى معين، أنصرف إلى القراءة طالما هناك رغبة فى ذلك ، فإذا أخصبَت تلك القراءات أفكارى بحيث استطعت أن أخرج منها بدراسة أدبية معينة فإنى لا أتردد فى كتابتها . ومما تجدر ملاحظته ، أن دراساتى الأدبية — بدورها — أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أنى لم أكتب الرواية الطويلة فإنى لم أقم بدراسة أدبية مطولة فى موضوع واحد ، بل هى دراسات أشبه بالقصة القصيرة ، تدور حول فكرة يمكن التعبير عنها فى صفحات قلائل . ولعل هذا ـ فى الحالتين ـ راجع إلى ميلى الشديد للتركيز .

ولهذا فإن اختيارى للقصص التالية لن يكون على أساس تطور معين، بقدر ما سيكون على أساس أن كلاً منها تمثل اتجاها أو مجموعة من القصص متقاربة الاتجاه . هذا مع إحساسى بأننى لا أجيد التحدث عن قصصى، فأنا أحس أنى أودعتُ قصصى أكثر بكثير مما يمكن وصفه أو تلخيصه . وليس معنى هذا أن القصاص ليست لديه حاسة نقدية ، بل على العكس من ذلك فإن الفنان هو الناقد الأول لعمله

الفنى . إنه لا يضع أمامه بالطبع القواعد النقدية أو المـذاهب الفنية عندما يكتب . لـكنه قطعاً يستفيد من ثقافته وخبرته الماضية ومن آراء النقاد فيما أبدع . وعند ما أنتهى من كتابة قصة فإننى أقرؤها بالطبع بعد أن أصبحت كلاً متكاملا . ومعنى هذا أنى أول قارىء لأعمالى الأدبية ، وفى هـذه الحالة آخذ موقف الناقد . وأحاول أن أتبين إذا كنت قد نجحت فى نقل ما قصدتُ إليه إلى القارىء . ولا شك أن سر نجاح أية قصـة هو أن كل عنصر من عناصرها : كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته العضوية بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر إلا إذا تغير العمل الفنى كله .

١ — العيد ( من مجموعة العشاق الخمسة )

— قصة خادم صغير يعمل فى أسرة تعمل بالمدينة ، تحـكى قصة ذهابه إلى أسرته بالريف ليقضى العيد معها . وهى تصوِّر ذلك فى تتابع زمنى ، ومن هنا كان انتماؤها إلى الشكل التقليدى فى القصة . فالقصة تبدأ بالطفل وقد أقبلت أمه لتتسلمه من سيدته فركوبه السيارة العامة ثم وصوله إلى قريته وذهابه فى اليوم التالى مع والدته إلى المقابر ليزور أباه .. الخ حتى عودته إلى المدينة مرة أخرى . وهذا التتابع

الزمنى هو الذى يكوّن عنصر الحركة فى القصة ، بل هو الذى يجعل منها قصة وبدونه تصبح مجرد وصف .

— لكن هذه الحركة الظاهرة تقابلها حركة داخليــة فى نفسية الطفل ، بل إن القصة مكتوبة بضمير المتكلم ، فهى تلتزم بوجهة نظر الطفل ، ونفسية الطفل لاتعبّر عنها انفعالاته فحسب بل وأحــلامه أيضاً .

— القصة تصوّر إنسانية هذا الطفل ، لا سيما حين يفكر — على صغره — فى أخته الصغيرة حتى إنه يحمل إليها هدية من المدينة . وفى العيد لا ينسى أن يجعلها تشاركه — ومعها ابن خالته — مما يشترى .

— القصة تصور أيضاً تجاور الفرح والحزن فى حياتنا ، فبجوار المدافن تقام المراجيح وتجرى عمليات البيع والشراء ، فالموت والحياة متجاوران . وبينما يبكى الكبار موتاهم ، يمارس الأطفال ألعابهم .

سياحة البطل ( من مجموعة العشاق الخمسة )

— المشكلة التى تدور حولها القصة مشكلة يعانيها معظم شبان العالم فى عصرنا ، هى البحث عن شقة أو سكن . لكن الكاتبة لم تنحصر فى نطاق هذه المشكلة الواقعية ، بل حاولت أن ترتفع بها إلى المستوى

الميتافيزيقى فأصبحت مشكلة البحث عن هدف، والمشكلة الواقعية مجرد وسيلة للتعبير عما هو أعم وأهم .

— كما أن المشكلة مشكلة معاصرة ، فإننى أعتقد أن المعالجة أيضاً معاصرة ، وقد تحقق هذا الأداء المعاصر عن طريق ثلاث محاولات أساسية :

( أولا ) ارتباط القصة بقصة سابقة تتفق معها فى الخطوط الأساسية لكنها تختلف معها فى التفاصيل ، حيث أن كلاً منها تمثل المجتمع والعصر الذى عبرت عنه. وهذا مألوف فى كثير مما يُكتب من قصص فى عصرنا : مثل قصة شرقى عدن لشتاينبك التى تشير إلى قصة قابيل وهابيل ولكن بين شقيقين أمريكيين فى القرن العشرين . أما قصة سياحة البطل فهى تتفق فى الخطوط العامة وقصة سياحة الحاج التى كتبها جون بونيان فى القرن السابع عشر الميلادى ، وهى قصة رمزية تعبر عن سياحة المؤمن فى هذه الدنيا حتى يصل إلى المدينة السماوية ، وهو يَلقى فى رحلته الأهوال والمغريات التى تعيقه عن مواصلة رحلته ، وهو يتغلب عليها الواحدة بعد الأخرى، حتى يصل إلى هدفه . وقصة سياحة البطل تقول إن ما كان يبذله المؤمن فى القرون الوسطى من مجهود من أجل الوصول إلى المدينة السماوية أصبح يبذله الرجل العادى

فى حضارة القرن العشرين من أجل الوصول إلى أوليات الحياة : العمل والحب والمسكن . ومن هنا كان اسم البطل : مؤمن عبدالسلام عيد ، ومن هنا كان قيامه ببحثه يوم الجمعة . حقيقة أن يوم الجمعة هو يوم أجازته ، لكنه أيضاً يوم الصلاة الجماعية ، لهذا جاء فى بداية القصة القول بأنه : ذاهب كأنما ليؤدى واجبا دينيا .

وهذه الإشارة إلى سياحة الحاج توضح كثيرا من تفاصيل القصة، فأصحاب العمارات لهم هيبة تقارب هيبة الأنبياء بالنسبة للباحثين لديهم عن مكان يأوون إليه ، ولا بد من وجود الوسيط أو الولى بين هذين الفريقين ، وهم هنا البوابون أو الخدم فى المقهى ، ولابد من استرضائهم كى يقبلوا التوسط لدى هؤلاء الذين يبدو أنهم من غير جنس البشر . وهذا واضح من اسم يونس بك صاحب العمارة فهو يطابق اسم أحد الأنبياء .

( ثانياً ) أما الخاصية الثانية للأداء المعاصر فهو تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية . وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس حيث نعانى أحداثاً لا يمكن تحملها لغرابتها ومع ذلك فإنها تبدو كأنها تقع فعلا ، وهذا الجمع بين التناقضين هو مايتميز به الكابوس . ولعل فرانز كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب . ونحن نجد

هذا فى قصتنا عنـد تصوير رواد المقهى أنهم لا يسيرون جميعهم باعتدال ، ولعل هذا لون من ألوان ما يُعرف بالطريقة التعبيرية وهى رؤية الوجود من خلال نفسية معينة . فـكأنما أصحاب العمارات ، على هيئتهم ، ذوو عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم ، بل إن هذه العاهة لون من ألوان هيئتهم ، حتى إن البطل وصديقه عرجا قليلا فى مشيتهما حتى لا يكتشف أحد أنهما غريبان عن المقهى ، ومع ذلك لم تفلح حيلتهما ، إلى جانب هـــذا كانت هنا عشرات التفاصيل الدقيقة عن المقهى ومدخله وطلائه .. الخ مما يجعل اللاواقع يبدو واقعياً .

( ثالثاً ) وهناك أخيرا استخدام الضمائر الثلاثة ، ضمير المتـكلم حينا ، والمخاطَـب حينا والغائب حينا ثالث. وهذا نوع من التحرر فى الأسلوب لم يكن مألوفا من قبل ، فالمعتاد أن القصة تبـدأ وتنتهى باستخدام ضمير واحد، إلا إذا كان هناك حدث مباشر فإنه يأتى على لسان المتحاورين بضمير المتكلم بطبيعة الحال . ولـكن فى قصة سياحة البطل تُستخدم الضمائر الثلاثة لالتقاط الحدث من أكثر من زاوية. ومع ذلك فإن هذه الضمائر الثلاثة ليست إلا ضمير البطل فى النهاية ، فحتى عندما يُستخدم ضمير الغائب ، فإنه لا يعبر عن وجهة نظر المؤلف

الخالق العالِم بما لا يعلمه البطل ، بل لا يزال الضمير هنا ملتصقا بالبطل معبِّرا عن آرائه وانفعالاته، تماما كما لو كان ضمير المتكلم ، كذلك الأمر عند استخدام ضمير المخاطَب ، إنه مؤمن نفسه يتحدث إلى نفسه ويخاطب ذاته ، تماما كما يحدث لكثيرين منا حين يشغلنا تفكير عميق ونريد أن نوضح الأمور لأنفسنا .

— ولئن كان الحاج فى رواية جون بونيان قد استطاع أن يصل فعلا إلى المدينة السماوية، بل وأن تلحق به بعد ذلك زوجته وأطفاله ، فإن مؤمن عبد السلام لم يعثر فى سياحته على هدفه بعد ، ومع ذلك فإنه سيواصل رحلته ، لأنه ليس أمامه أن يختار .

٣ — الوباء ( من مجموعة العشاق الخمسة )

— البطل الحقيقى فى هذه القصة هو الوباء ، والوباء هنا واقع ورمز . الواقع هو الوباء الذى اجتاح مصر بعد الحرب العالمية الثانية، والرمز هو وباء الخلافات والحروب الذى يسود العالم . لهذا فى القصة خطان ، خط طولى هو قصة الراوى مع البغى نعمات : اعتزامها أن تذهب إلى الحج لتكفر عن حياتها الملوثة ، ثم منعها بسبب انتشار الوباء ، ثم التقاؤها من جديد بالراوى . وخط عرضى محلى وعالمى ، أما المحلى فيتناول انعكاس الوباء على مختلف الناس وفى مختلف

القطاعات، أما العالى فيتناول إشارات سريعة إلى ما يعانيه العالم من انقسام وخلاف أشبه بالوباء ، ومن تداخل هذين الخطين يتكون نسيج القصة . ووعى الراوى هو الذى يربط بين الخطين ، فليس الوباء فى حياته إلا رمزا لما يعانيه العالم الذى هو موجود فيه ، وليس ما يعانيه العالم إلا أرضية للوباء فى حياته الخاصة ، فليس هناك إذن فاصل بين الحدث الشخصى والحدث العام . وهذا هو مغزى تكنيك هذه القصة . والانتقال من الحدث الخاص إلى الحدث العام يبدو وكأنما هو مفروض فى أول القصة ، غير أن الاندماج بين الحدثين ، وبالتالى بين الخط الطولى والخطوط العرضية ما يلبث أن يتم فى النهاية .

— الراوى يحاول مجابهة الوباء بالتهكم من أول القصة حتى آخرها، فهو يشبّه الوباء برسالة عظيم ، وأول عشرة أصيبوا به هم شهداء تلك الرسالة . ومايلبث الوباء أن يصبح حدثا تؤرّخ الحوادث ابتداء منه . وقرب ختام القصة يصبح قوة تخيف الأصحاء ! ويبلغ التهكم المرير قمته عندما تقترح نعمات على الراوى أن تحتفل بعيد ميلاده — وهما فيما يشبه الحجر الصحى — بأن تدغدغه فيضحك !

ولهذا بدأت القصة كأنها قهقهة كبيرة وختامها صمت فجائى على نحو ما عبّر الراوى فى الخاتمة .

دفاع منتصف الليل ( من مجموعة العشاق الخمسة )

— فى هذه القصة أصبح مجرد الوجود الإنسانى تهمة على صاحبها أن يدافع عنها وإلا أدين بتهمة وجوده . وعندما يصبح الوجود موضع اتهام ومحاكمة فإن ذلك لا يمكن أن يتم إلا فى ظلمة الظلمات . ولهذا فإن صاحب الدفاع يعلنه فى منتصف الليل وهذه دلالة اختيار الليل ، ومنتصف الليل بالذات ، زمنا تقع فيه أحداث القصة .

— الجو فى القصة جو كابوسى ، حيث يجثم الواقع على الإنسان المعاصر فيبدو — لشدة ضغطه — كأنه ليس عالمنا حقيقيا بل أشبه بالكابوس حيث تحس أنك فى عالم واقعى ولا واقعى فى وقت واحد . وقد تم هذا فنيا بإعطاء تفصيلات دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية . لهذا ليس هناك فصل بين الواقع والرمز ، فقد تحطم الحاجز بينهما .

— الضغط الواقع على الرواى معبّر عنه بأكثر من طريقة ، فأسقف الأماكن التى يدخلها منخفضة ؛ سقف السيارة وسقف السينما وبيته فى طابق تحت الأرض . لهذا فإنه يضطر دائما إلى الانحناء حتى لقد تكرر الفعل « ينحنى » مرات كثيرة .

— الحركة فى القصة تهدف إلى التعبير عن فزع المطاردة بأحداث متلاحقة، وعن الخوف للتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم، والحرص على الحياة إلى درجة تساوى فقدانها .

— الليفة — كما عبر الراوى بوضوح — رمز خلاصه وسعادته ، فقدها أثناء المطاردة ففقد بذلك أمله فى الخلاص والسعادة ، ولم يبق له إلا هذه الكلمات يقولها دفاعا عن نفسه .

الرجل والمزرعة ( من مجموعة رسالة إلى امرأة )

— التداخل فى هذه القصة بين واقعين أحدهما يرمز للآخر . فالمزرعة فى حياة بدوى افندى حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته . فالرمز فى هذه القصة ارتفع إلى مستوى الواقع ، وبتعبير آخر فإن مهنة بدوى افندى — وهى مهنة المزارع — لم تكن اعتباطا بل لها وظيفتها الفنية .

— المرأة والمزرعة فى القصة أشبه بالخطين المتوازيين ، وهذا هو سر تكنيك هذه القصة . فمثلا إذا رسم فنان تكعيبى حصانا وجاء ناقد يقول إنه لا يوجد حصان بهذا الشكل ، فهو يشير إلى الواقع ولا يشير إلى العمل الفنى ، لأن الصدق الفنى يختلف عن مطابقة

الواقع . فالمكعبات التى يتكون منها الحصان هى التى تجعل من الرسم فنا وهى التى تفرقه عن الحصان الواقعى . ولهذا فأنا أخالف الأستاذ يحي حقى حين قال عن هذه القصة فى كتابه « خطوات فى النقد » :

ولكن فى اضطراره ــ أى المؤلف ــ لمسايرة الصنعة يزل حين يقول على لسان الزوج ــ وقد عرضت له فكرة التلقيح الصناعى لزوجه ــ إنه رفضها لأنه يريد أن تكون البذرة من أرضه ، مع أن الذين لهم أقل إلمام بالزراعة يعلمون مع الأسف الشديد أن المحصول لا يجود إلا إذا أتيت له ببذرة من غير أرضك .. فلا يلزم فى الخطين المتوازيين أو المتطابقين فى القصة أن يكون كل منهما فى طول الآخر بالسنتى والملى ، هنا لا ضير من مشية القزم مع العملاق .

فيحي حقى فى هذا النص ينتبه إلى الواقع أكثر مما ينتبه إلى الفن، فهذا التوازن مقصود فنيا لخلق وجود متمايز عن الوجود الواقعى ، له قواعده الخاصة به .

— ليس موضوع القصة أو هدفها التحدث عن مشاكل النسل والعقم كما يخيل لبعض النقاد ، فليست هذه المشاكل إلا الإطار الذى يبرز من خلاله هدف القصة وهو الكشف عن أهمية الإنسان

واحترامه ، وكيف أن عـدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الإزعاج ويجعلهما يلجآن إلى وسائل علمية وأخرى خرافية من أجل الحصول عليه .

ــ وحدة القصة تتحقق عن طريق الزمن ، فأحداثها تقع ما بين ذهاب بدوى افندى ليطلب الطبيب حتى اللحظة التى تلد فيها زوجته . ولـكن فى هذه اللحظة أمكن الرجوع إلى الزمن الماضى للـكشف عن مقومات هذا الموقف مع العودة إلى الحـاضر من حين لآخر حتى لا يختفى عنا .

مع فائق الاحترام ( من مجموعة رسالة إلى امرأة )

ــ الشخصية الرئيسية فى هـذه القصة هى شخصية السيد محمود زعتر ، فهى قصة تعتمد أساسا على شخصية بطلها . وقد تحددت أبعاد هذه الشخصية فى الفقرات الأولى اجتماعياً وجسميا ونفسيا . فهو موظف حكومى ( بُعد اجتماعى ) أشرف على الستين ( بُعد جسمى ) وهو طيب سريع الانفعال ( بُعد نفسى ).

ــ تبدأ القصة بهذه الجملة : منذ بضعة أيام وقع حادث خطير .. أقصد حادثاً سخيفا للسيد محمود زعتر . . وهذا هو عنصر الإثارة أو

التشويق فى القصة . و بعد هذه البداية أمكن تقديم شخصية محمود زعتر بأبعادها حيث تقطعه من حين لآخر الإشارة إلى موضوع هذا الحادث دون الإفصاح عنه ، حتى لقد تكرر ذلك ثلاث مرات بالإضافة إلى بداية القصة، وواضح أن الغرض من هذا هو عدم إملال القارىء حتى تم تقديم شخصية زعتر والوقوف عليها .

— شخصية زعتر بأبعادها ذات صلة وثيقة بأحداث القصة ، بل حتى اسمه له دلالته على شخصيته .

— تهدف القصة إلى بيان أهمية احترام الإنسان ( كأغلب بقية قصص المجموعة ) ، فهى توضح كيف أن إهانة إنسان ماقد تشيع الاضطراب فى حياته بالرغم من أنه قد لا تظهر لهذه الإهانة نتائج لها خطورتها فى العالم الخارجى. فمحمود زعتر ـ بالرغم مما انتابه من شتى الانفعالات التى وصلت إلى حد التفكير فى القتل أو الانتحار ـ ذهب إلى عمله فى اليوم التالى كالمعتاد وكأن شيئا ما لم يحدث .

— هذا الهدف تناقشه القصة من خلال ما يمكن تسميته بالبيروقراطية . فنحن نلاحظ أن الكلمات نفسها التى استخدمها محمود زعتر فى مشاجرته مع زوجته فى الليلة السابقة هى نفس الكلمات التى استخدمها معه رئيسه فى اليوم التالى ، فقد صرخ فيها أن تخرس ،

تماما كما صرخ فيه رئيسه فى المكتب فى اليوم التالى . كذلك كان لمحمود زعتر أطفال يعاملهم بالطريقة نفسها التى يعامل بها زوجته . وقد أصبحوا بدورهم فى وظائف رئيسية فى أعمالهم تماما مثل السيد شديد رئيس أبيهم محمود زعتر ، حتى إن زعتر يتساءل عما إذا كانوا يعاملون مرؤوسيهم كما يعامله هو شديد . وهذا معناه أن المعاملة التى يعامل بها زعتر امرأته وأولاده فى البيت يلقى مثلها فى العمل ، بل يعمل هو وأمثاله على خلقها . فالبيروقراطية فى تربيتنا المنزلة تنعكس بدورها على البيروقراطية فى مكاتبنا الحكومية . وإذا استطعنا أن نتصور مغزى أخلاقياً للقصة فهو أننا إذا غيَّرنا من أسلوب التربية المنزلية نستطيع أن نغيِّر من أسلوب التعامل فى مكاتبنا الحكومية . وهكذا يتضح لنا أن السيد زعتر ليس إلا ضحية نفسه .

— الإشارة إلى الخريف والوحل لها وظيفة مزدوجة ، فهى أولا تحدد الفصل الذى وقعت فيه أحداث القصة، وهذا مما يساهم فيما يُعرف باسم عملية الإيهام بالواقع، أى أنه يعطى القصة احساساً أكثر بالواقعية . أما الوظيفة الأخرى فهى وظيفة رمزية إيحائية ، فالخريف رمز للسن المتقدم ، وهو هنا رمز لعمر السيد محمود زعتر ولإحساسه تجاه الحياة . أما الوحل فهو رمز للاضطراب الذى أصاب حياة محمود

زعتر . وفى نهاية القصة نقرأ أن زوجته تعد له حـذاءه وبذلته وقد نفضت عنهما الوحل الذى جف . وهذه إشارة إلى أن الاضطراب الذى وقع فى حياة محمود زعتر قد أوشك على الزوال .

— وحدة القصة تتحقق عن طريق وحدة الشخصية والفـكرة والزمن ، فأحـداث القصة تقع خلال ٢٤ ساعة . أما حركة القصة فتتحقق بوسيلتين : إما حركة فى المـكان حين يتحرك محمود زعتر من مكتبه إلى المنزل ثم من المنزل إلى المقهى . . الخ وإما حركة نفسية حين ينتقل محمود زعتر من فـكرة إلى أخرى ، وهى أفـكار تتسم بالانفعال الشديد فى أول أمرها ثم تخفت حـدتها شيئاً فشيئاً : يقتل رئيسه ثم ينتحر ثم يستقيل ثم يكتب خطاب عتاب ثم يحلم حلما يكون فيه موضع الاستعلاء من رئيسه : حلم طيران — يحلم أنه يطير بجسمه وهو حلم الطيران الحقيقى(١) ، وأخيرا يمزق الخطاب .

---

(١) راجع فى ذلك: Gaston Bachalard: l' air et les songes

# كتب للمؤلف

| | |
|---|---|
| الشاق الخمسة : مجموعة قصص | ط ١ ، مؤسسة روز اليوسف ، الكتاب الذهبي ، ١٩٥٤ . |
| | ط ٢ ، الدار القومية ، الكتاب الماسى ، ١٩٦١ . |
| رسالة إلى امرأة : مجموعة قصص | مؤسسة روز اليوسف الكتاب الذهبي، ١٩٦٠ . نفد. |
| المساء الأخير : نثر غنـــائى | دار المعارف ، ١٩٦٣. |
| دراسات أدبية | النهضة المصرية ، ١٩٦٤ . |
| دراسات فى الأدب العربى المعاصر | المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٤. |
| دراسات فى الحب | دار الهلال ، كتاب الهلال ، ١٩٦٦ |

تحت الطبع :

الزحـــــام : مجموعة قصص

# هذا الكتاب

يشمل هذا الكتاب خمسا وعشرين دراسة تتناول المؤلفات القصصية أو المؤلفات التى تتصل بفن القصة لأدبائنا المعاصرين ، وبذلك يكون هذا الكتاب حلقة جديدة فى سلسلة الدراسات التى بدأها المؤلف فى كتبه السابقة « دراسات أدبية » و« دراسات فى الأدب العربى المعاصر » و « دراسات فى الحب » . كما تكون مجموع هذه الدراسات — من ناحية أخرى — حلقة فى سلسلة الدراسات النقدية والتذوقية فى أدبنا العربى المعاصر .

ومن خلال هذه الدراسات يمكن للقارىء أن يستخلص نظرية المؤلف فى الأسس التى ينبغى أن تقوم عليها دعائم العمل القصصى : رواية كان أو قصة قصيرة ؛ ولا شك أن المؤلف قد استفاد — فى هذا الكتاب — من خبرته وممارسته السابقة لفن كتابة القصة ، وقد وضع ذلك بطريقة مبا[illegible] الذى اختتم به هذه الدراسات حين سجل ملاحظاته على تجر[illegible] فى كتابة القصة .

وبذلك فهذه الصفحات تهم كل كاتب أو متذوق للفن القص[illegible] تعد مرجعا لاغنى عنه لكل من يريد أن يؤرخ للقصة أو للاتجاه[illegible] أدبنا المعاصر .

Bibliotheca Alexandrina
0401503